UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY
0 1620 0556 6953

ORGAN. 64.

QUÆCUMQUE VERA
EX LIBRIS
UNIVERSITATIS
ALBERTÆNSIS

64.

Dietrich Buxtehude's Orgelcompositionen

herausgegeben

von

Philipp Spitta.

Erster Band

1 Passacaglio, Ciaconen, Praeludien und Fugen, Fugen, Toccaten und Canzonetten

enthaltend

Bearbeitung, Eigenthum der Verleger

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL

Pr. 18 Mark netto.

14208.

UNIVERSITY LIBRARY
UNIVERSITY OF ALBERTA

VORWORT.

In dem vorliegenden Bande hat der Herausgeber vereinigt, was er an frei erfundenen Orgelstücken Dietrich Buxtehudes im Laufe der Jahre zusammenzubringen vermocht hat. Er hofft, daß mit der Zeit noch mehre derselben ans Licht kommen werden, wenn auch die dargebotenen Compositionen schon genügen, ein Bild von der musikalischen Persönlichkeit ihres Schöpfers zu geben. Vielleicht gelingt es auch, zu noch älteren und zuverlässigeren Quellen Zugang zu gewinnen. Buxtehudes Orgelwerke bieten der inneren Kritik, welche sich aus der Eigenthümlichkeit des Autors ihren Maßstab holt, so viele Räthsel zu lösen, daß man wünschen muß, wenigstens die Schwierigkeiten der diplomatischen Kritik auf das möglichst geringe Maß beschränkt zu sehen. Einstweilen liegen die Dinge auch in dieser Beziehung wenig günstig. Von keiner der 24 Compositionen dieses Bandes hat sich ein Autograph finden lassen und durch Druck oder Stich hat Buxtehude nichts veröffentlicht, was für Orgel bestimmt ist.

Die zur kritischen Herstellung des Notentextes benutzten Handschriften sind folgende:

1) Eine Handschrift in Hochfolio aus dem Besitze Andreas Bachs, der ein Neffe Seb. Bachs und Organist zu Ohrdruf war. Ich habe über dieselbe ausführlicher gesprochen »J. S. Bach« I, 795 f., und erlaube mir auf diese Stelle zu verweisen. Die Handschrift ist für I, II, III, IV, VII und XVII die einzige Quelle; glücklicherweise trägt sie die Merkmale einer bedeutenden Zuverlässigkeit an sich.

2) Ein Hochfolio-Bogen, befindlich auf der Bibliothek des königlich akademischen Instituts für Kirchenmusik zu Berlin. Nur die ersten drei Seiten sind beschrieben, die beiden innern querüber. Nach Papier und Schrift stammt der Bogen ungefähr aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts. Er enthält XXI.

3) Ein Clavierbuch H. Gerbers auf der königlichen Bibliothek zu Berlin, Nr. 12, 387. Klein Querquart, 172 beschriebene Seiten. Auf dem Oberdeckel ist zu lesen:

»Heinrich Nicolaus | Gerber. Anno | M.DCCXVIII | Clavier | Buch.« | Auf dem ersten Blatte steht wieder der Name des Besitzers und ein gereimter Spruch, auf dem zweiten nochmals der Name und »*Anno* 1. 7. 15.«, das Jahr, in dem das Buch begonnen wurde. Ihm gehört XIX zu.

4) Eine Handschrift A. G. Ritters in Magdeburg, von ihm dem Herausgeber freundlichst zur Verfügung gestellt. Sie ist im Jahre 1838 nach einem von Georg Grobe 1675 in deutscher Tabulatur geschriebenen Buche angefertigt. Damals befand sich dieses im Besitze des Organisten Hildebrand zu Mühlhausen i. Th.; nach Hildebrands Tode ist es sammt dessen übrigem musikalischen Nachlasse verloren gegangen. Quelle für V.

5) Eine Handschrift in Querfolio auf der königl. Bibliothek zu Berlin Nr. 2681. 45 Blätter ohne fortlaufende Paginirung. An ihren jetzigen Fundort kam die Handschrift aus der Bibliothek des hamburgischen Musiklehrers Georg Pölchau. Auf dem ersten Blatte stehen zwei Titel unter einander. Der erste: »*Praeambula et Praeludia | dell Sr. Buxtehuden.*« | ist durchstrichen, darunter steht: »XV | Präludien und Fugen, nebst | dem Choral: | Nun lob mein Seel etc. | für die Orgel, | von | Dieterich Buxtehude, Organist | zu Lübeck.« | Der zweite Titel trägt, wenn nicht alles täuscht, die Schriftzüge Ph. Emanuel Bachs; der erste rührt vom Schreiber des Manuscripts her. Dieser ist unverständig, jener aber ungenau, denn das elfte Stück ist nicht von Buxtehude, sondern laut Ueberschrift von J. H. Buttstedt. Die Handschrift dürfte bis gegen 1700 zurück zu datiren sein, jedenfalls ist sie von allen vorliegenden die älteste. Die Compositionen, welche sie bietet, sind, mit Wahrung ihrer Reihenfolge in der Handschrift, folgende: VI, IX, XI, X, VIII, XXIII, XV, XVIII, XIII, XXIV, XVI, XX, XXII, XIV.

6) Ein Hochfolioband auf der Amalien-Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums zu Berlin Nr. 462. 73 Seiten schönen starken Papieres, sorgfältige Copistenschrift; die Pedalstimme ist durchweg mit rother Tinte geschrieben. Der Band gehörte Joh. Phil. Kirnberger und entstand in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Er enthält: VI, IX, XI, X, VIII, XV, XIII, XX, XIV, d. h. dieselben Stücke der unter 5) beschriebenen Handschrift mit Ausschluß der ohne Pedal auszuführenden, außerdem XII, also im Ganzen 10 Stücke von Buxtehude. Angehängt sind Präludium mit Fuge in G dur und Orgelchoral »Nun komm der Heiden Heiland« von Nikolaus Bruhns.

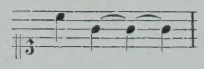
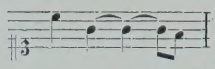
7) Ein Hochfolioband ebendaselbst Nr. 430. Er stimmt mit dem vorigen in Format, Papier, Schrift und Inhalt überein, ist nur noch splendider geschrieben (75 Seiten) und gebunden. Ich halte es jetzt für sehr wahrscheinlich, daß er eigens für die Prinzessin Amalia hergestellt worden ist.

8) Eine Handschrift in Querfolio auf der königl. Bibliothek zu Berlin, mit der Musikaliensammlung des Grafen von Voß-Buch im Jahre 1851 dorthin gekommen. Sie enthält dieselben Stücke in derselben Reihenfolge, wie die beiden vorhergenannten Handschriften, und ist auch darin übereinstimmend eingerichtet, daß die Pedalstimme sich durch rothe Tinte auszeichnet, übrigens aber um ein bedeutendes jünger.

9) Ein Hochfoliobogen auf der Universitäts-Bibliothek zu Königsberg in Preußen, Abtheilung: Gottholdsche Bibliothek Nr. 14, 314 (12); entstanden in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er bietet XIII.

10) Ein Band in Hochfolio auf der königl. Bibliothek zu Berlin, sign. 194, mit Orgel- und Kammermusikwerken von Albrechtsberger, Altnicol, S. Bach, G. Benda, Buxtehude, Cramer, J. E. Eberlin, J. Theophil Goldberg, C. H. Hartmann, Kirnberger, J. L. Krebs, Kreising, Pachelbel, J. H. Rolle, Schübler, J. A. P. Schulz, Transchel, Kuhnau, Gattermann, Ph. E. Bach, Fasch. Er stammt ebenfalls aus Pölchaus Nachlaß, ist ein Sammelband verschiedenartigster Manuscripte, unfoliirt und enthält XXII in einer Handschrift aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts.

Um dieses Material richtig zu verwenden, mußte vor allem das Verhältniß festgestellt werden, in welchem die Handschriften 5, 6, 7 und 8 — ich bezeichne sie fortan mit **P**, $\mathbf{A}^1$, $\mathbf{A}^2$ und **V** — zu einander stehen. Was A^1 und A^2 betrifft, so ergab sich, daß letztere eine Abschrift der ersteren war. Schon das Aeußere von A^2 ist nach A^1 eingerichtet und zwar mit dem klaren Bestreben, es überall noch glänzender herzustellen. So steht z. B. in A^1 nur über dem ersten Stücke der volle Name des Componisten: »*Da Dieterico Buxtehude*«, fortan der Vorname nur abgekürzt in *Diet.* oder *Dit.* und das *da* oder *di* stets mit kleinem Anfangsbuchstaben. A^2 zeigt immer *Da Dieterico* vollständig hingemalt, auch über IX, wo in A^1 der Name durch ein Versehen ganz fehlt. Hierzu kommt nun eine Reihe von Schreibfehlern, die beiden Handschriften gemeinsam ist. Der gröbste derselben besteht in der gänzlichen Auslassung von XIV, 82. VI, 40 fehlt fis' des Alts, ebenda 87 fehlen die ersten drei Noten des Tenors; IX, 9 lauten die

letzten drei Sechzehntel der Oberstimme sinnlos c'' d'' a', ebenda 10 fehlt im dritten Viertel der Oberstimme das Sechzehntel d'', ebenda 65 steht als erste halbe Note im Pedal f, ebenda 102 als drittes Viertel der Oberstimme dis''. X, 34 steht der Alt so:  da, statt:  , ein ziemlich grober Schreibfehler, da nach damaliger Notirungsweise die Bindung von drei g nur anzuwenden war, wenn das letzte g Achtelwerth hatte; sonst hätte man die halbe Note an die Viertelnote gebunden, oder umgekehrt, oder man hätte die punctirte halbe Note benutzt. VIII, 94 hat die linke Hand als letztes Viertel dis, ebenda 99 das Pedal als zweite Note nicht cis' sondern h. XII, 5 ist h'' punctirt. Die Reihe ließe sich leicht noch bedeutend vergrößern. Wollte man sie zu dem umgekehrten Beweise verwenden, nicht A^2 sei aus A^1 sondern dieses Manuscript aus jenem abgeschrieben, so fehlen außer der überzeugenden allgemeinen Beschaffenheit von A^2 auch einzelne Zeichen nicht, welche die Richtigkeit der ersteren Annahme erhärten. Z. B. XI, 1 fehlt in A^1 hinter a'' die Achtelpause, ein offenbares Versehen des Schreibers, denn im folgenden Takte ist sie richtig gesetzt. Der Schreiber von A^2 hat sie beide Male fortgelassen. Er bemerkte die Incongruenz und wollte bessern, suchte aber das Versehen seiner Vorlage an einer falschen Stelle. Nur eine Stelle ist mir begegnet, an der A^2 das Richtige, A^1 das Falsche hat: IX, 20 steht hier a als Achtel, dort als Sechzehntel; eine dann noch, wo A^2 etwas Besseres als A^1 bietet: X, 67, vergl. darüber den Commentar. Diese Stellen aber müssen als Zufälligkeiten gelten, ebenso wie diejenigen, in welchen das umgekehrte Verhältniß herrscht: X, 90—91 fehlt in A^2 eine nothwendige Bindung, VIII, 73 die Vorschrift *con discrezione*, X, 17 das Kreuz vor dem letzten c', was alles in A^1 sich findet.

Da A^1 durchaus vollständig ist, so hat demnach A^2 für die diplomatische Kritik einstweilen keine Bedeutung weiter. Ein anderes Verhältniß besteht zwischen A^1 und V. Abgesehen von einer großen Menge anderer gemeinsamer Unrichtigkeiten fehlt auch in dieser Handschrift XIV, 82; zu einer und derselben Familie gehören beide also jedenfalls. V trägt die deutlichen Zeichen einer späteren Entstehungszeit an sich, kann also für A^1 nicht die Quelle gewesen sein; bedürfte es dafür noch eines anderen Beweises, so brauchte aus vielen nur der Umstand erwähnt zu werden, daß IX, 8 in V gänzlich fehlt, während dieser Takt in A^1 sich richtig findet. Aus A^2 ist V nicht abgeschrieben; denn VIII, 73 steht hier ein »*con discretione*«, das in A^2 fehlt. Es bleibt also nur übrig, V aus A^1, oder beide auf verschiedenen Wegen aus einer höheren Quelle abzuleiten. Geschähe das erstere, so könnte doch keinesfalls ein unmittelbarer Zusammenhang statuirt werden. Außer der offenbar auf einem Schreibversehen beruhenden Auslassung von IX, 8 findet sich in IX, 9 eine ganz erhebliche Abweichung von der Lesart A^1, welche erst durch spätere Interpolation hinein gekommen sein kann. Aber eine Reihe Thatsachen machen ein solches Verhältniß überhaupt sehr unwahrscheinlich und deuten auf eine gemeinsame höhere Quelle. V stimmt verschiedene Male mit P gegen A^1 (VIII, 99; XI, 60; XIII, 30; XIV, 146), was besonders an derjenigen Stelle eine besondere Wichtigkeit hat, wo beide Lesarten sicherlich falsch sind (XIII, 30). Auch kommt es vor, daß V gegen A^1 und P die richtige Lesart bietet (XIII, 81). Bei der großen Uebereinstimmung, die sonst zwischen A^1 und V herrscht, sind diese Discrepanzen erheblich genug. Im wievielten Gliede V der Quelle von A^1 entstammt, kann nicht sicher angegeben werden; im ersten zuverlässig nicht, wegen IX, 8 und 9; auf eine interpolirende spätere Hand deutet auch XI, 37, wo der halbgeglückte Versuch gemacht ist, einen Fehler zu verbessern. Auf der Bibliothek des königl. akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin befand sich früher eine Handschrift Johann Friedrich Agricolas, desselben Inhalts wie A^1 und V. Aus ihr nahm vor längerer Zeit A. G. Ritter Abschrift; jetzt

ist sie nicht wieder aufzufinden. Aber die Vorlage zu V wird sie nicht gewesen sein, denn nach Ausweis der Ritterschen Copie fehlte in ihr XIV, 82 nicht.

Die Vermuthung liegt nun nahe, daß A^1, A^2 und V wieder aus P abzuleiten seien. Sie erweist sich aber bei genauer Untersuchung als unhaltbar.

Allerdings haben jene Handschriften mit P eine Anzahl von Stellen gemeinsam, die mit Sicherheit als fehlerhaft zu bezeichnen sind. VI, 36 bieten alle Handschriften als letzte Note des Tenors a, nicht ais; eine Entstellung des Fugenthemas. Ebenda 75 erste Note der Oberstimme d', nicht dis', 125 in der Oberstimme h'' statt g''; 144 wird der erstmalige Eintritt des Pedals in der Schlußfuge angezeigt. VIII, 100 steht in allen Handschriften als letzte Pedalnote H. X, 75 haben alle Handschriften einen Takt zu viel. XIV, 90 und 140 findet sich in allen Handschriften eine Entstellung des Fugenthemas. XX, 115 sind überall die harmonischen Verhältnisse um den Zeitwerth einer Viertelnote verschoben.

Aber an andern Stellen hat P theils das offenbar Richtige, theils das Bessere, theils endlich Lesarten, die noch aus irgend einem andern Grunde die Ableitung der jüngern Handschriften aus der ältern verbieten. Um mit letzteren anzufangen, so ist VI, 79 das zweite Sechzehntel des dritten Viertels der Altstimme in A^1, A^2, V e', in P eis'. Beides ist möglich, letzteres wohl etwas besser. Nun steht aber das eis' in P nicht als e' mit Kreuz, sondern als f' notirt, und zwar, weil in der Tonart E moll befindlich, unter ausdrücklicher Vorzeichnung eines erniedrigenden b. Einem Streben nach Verbesserung kann das e' seine Existenz nicht verdanken, sondern nur einem Schreibversehen. Dieses ist bei der genannten Art der Notirung unmöglich und nur denkbar, wenn nach einer Vorlage geschrieben wurde, die das eis' in richtiger Notirung bot, wo es sich dann nur um die Auslassung eines Kreuzes handelte. X, 9 hat in der ersten Takthälfte der Tenor g a g e = in A^1, A^2, V, g a g = dagegen in P. Wieder ist beides möglich, die Lesart P aber mit Rücksicht auf Takt 6 vorzuziehen. Jedenfalls ließe sich, wenn man annehmen wollte, die jüngere Handschriftengruppe stamme von P ab, gar kein Grund für eine Aenderung denken; dagegen kann man sich vorstellen, die Lesart der jüngeren Handschriften habe dem Schreiber von P vorgelegen und sei nach Analogie des Taktes 6 geändert. Ebenda 55 haben P einerseits und die jüngern Handschriften andrerseits zwei verschiedene Lesarten, die beide falsch sind (s. die betreffende Stelle des Commentars); das Richtige lag aber so nahe, daß es, wenn einmal an der Stelle Anstoß genommen wurde, fast nicht zu übersehen war. XIV, 110 bieten die jüngern Handschriften im letzten Taktdrittel für den Alt a a = , wodurch Octavenfortschreitungen mit der Oberstimme entstehen, während in P vermittelst a d' = die Stimmführung correct ist. IX, 10 hat bei P die Oberstimme im dritten Viertel c'' d'' = , dagegen fehlt dem dazu gehörigen g' des Alts der Punct. Diesen Punct haben die jüngern Handschriften, dagegen in der Oberstimme nur c'' = . Wäre P ihre Vorlage gewesen, so hätte der Schreiber, welcher den fehlenden Punct bemerkte, das viel mehr in die Augen fallende Sechzehntel d'' nicht übersehen. Eine unbedingt bessere Lesart findet sich noch in P XX, 17; hierüber s. den Commentar.

Ich hebe nur solche Stellen aus, die sich nicht, wie Auslassungen, Verschreibungen u. s. w. durch Flüchtigkeit, und die sich auch nicht durch das Streben, etwas für den ersten Blick auffälliges zu verbessern, erklären lassen. In letzterer Beziehung ist, wie sich gleich noch klarer zeigen wird, allerdings von den jüngern Handschriften Erkleckliches geleistet. Um so mehr Beachtung verdient es, wenn sie einmal das Barockere haben, und P das Natürlichere. Dies steht zu ihrer Tendenz, die Unebenheiten zu glätten, so sehr im Widerspruche, daß es zum Beweise, sie stammen nicht von P her, sehr viel beiträgt. XV, 38 findet sich eine solche Stelle: P hat gleich im zweiten Viertel b', die jüngern weisen hier h' und erst im vierten Viertel b' auf, was allerdings Buxtehudes gesammter Art mehr entspricht. —

Aus diesem allen ergiebt sich nun, daß P sowohl wie die jüngeren Handschriften auf eine gemeinsame ältere zurückzuführen sind, die schon mit ziemlich vielen und groben Fehlern behaftet war, und folglich keine Buxtehudesche Originalhandschrift gewesen sein kann. Aus ihr, die ich X nennen will, ist aber A^1 nicht in derselben directen Weise abzuleiten, wie P. Vielmehr muß wenigstens noch ein Zwischenglied angenommen werden, wahrscheinlich waren es deren zwei. Sie mögen mit Y und y bezeichnet werden. Ueber die in dieser Linie sich fortpflanzenden Orgelcompositionen Buxtehudes kam eine besserungswüthige Hand, die allerlei Unheil stiftete. Zum Glück können wir sie bei ihrem Treiben noch jetzt beobachten. In IX, 33 hatte X einen Fehler, der auf P übergegangen ist; wahrscheinlich befand er sich auch in Y. Hier merkte der Besserungssüchtige, daß etwas nicht in Ordnung sei, suchte aber den Fehler am unrichtigen Orte und änderte statt der Oberstimme ohne weiteres das Fugenthema ab; man sehe das Genauere im Commentar. Ebenda 64 hatte X bei den Zweiunddreißigsteln des letzten Viertels einen Balken vergessen, es wurden also acht Sechzehntel = zwei Vierteln daraus. Diese paßten nicht in den Takt, sofort wurden aus den beiden Vierteln d' und gis zwei Achtel gemacht. Nun entstand freilich ein harmonischer Unsinn, aber die Sechzehntel konnten bleiben, was sie durch ein Versehen des Schreibers von X geworden waren. Ich verweise auch hierüber auf den Commentar. Wer denselben durchgeht, wird noch andere Beispiele genug finden, in welchen Spuren des Interpolators sichtbar sind. Die angeführten sind eclatant genug, um an dieser Stelle zu genügen. In der Handschrift, welche A^1 und der Quelle von V als Vorlage diente, müssen sich die Interpolationen sämmtlich schon befunden haben. Es ist wie gesagt anzunehmen, daß dies nicht Y sondern eine aus derselben geflossene, also y, war. In Y werden nur die Pedalstücke gestanden haben, welche P gleichfalls bietet, neun an Zahl; zu y fand sich dann die Fis-moll-Fuge (XII) herzu. Daß diese nicht aus X stammt, wird durch den Violinschlüssel bewiesen, in welchem ihr oberes System aufgezeichnet ist. Bei allen andern Stücken ist für dieses der Sopranschlüssel gebraucht.

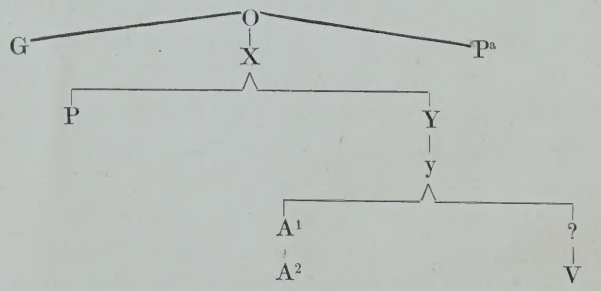
Das Gesammtresultat ist demnach kein sehr erfreuliches: eine getrübte gemeinsame Quelle, daraus abgeleitet eine Handschrift (P), deren Verfertiger man eigenmächtige Aenderungen zwar nicht nachweisen kann, dafür hat er aber auch im Ganzen recht schlecht und unverständig geschrieben. Die einer zweiten Linie angehörigen Handschriften (A^1, A^2, V) zeigen zwar ein sauberes, accurates Aeußere, aber ihr Inhalt ist mit Interpolationen versetzt. und daher noch weniger zuverlässig. Manches ist allerdings richtig corrigirt; aber in vielen Fällen sind selbst die offenbaren Fehler von P wissenschaftlich mehr werth, da sie noch Spuren des Richtigen aufweisen, welche in A^1 und V verwischt sind. Endlich darf ein Umstand nicht verschwiegen werden, der geeignet ist, die Unsicherheit der Ueberlieferung noch zu erhöhen. Mehre Anzeichen weisen darauf hin, daß die Vorlage von X, welche das Buxtehudesche Autograph gewesen sein mag, in deutscher Tabulatur geschrieben war. So die vielen in P befindlichen überflüssigen Kreuze vor Tönen, die schon durch die allgemeine Vorzeichnung erhöht sind. Dergleichen zu setzen konnte einem weniger aufmerksamen Schreiber leicht begegnen bei der Uebertragung aus einer Notenschrift, welche keine allgemeinen Vorzeichnungen kennt, sondern jeden einzelnen erhöhten Ton als solchen hinschreibt. Noch beweiskräftiger ist VIII, 67, worüber man das Weitere im Commentar nachsehen wolle. Es ist nun klar, daß bei einem Umschreiben aus einer ganz verschiedenartigen Zeichenschrift leichter als sonst sich Fehler einschleichen konnten. Würde sich so der fehlerhafte Zustand von X ganz einfach erklären, so läßt sich zugleich auch die Befürchtung nicht abweisen, daß noch manche Unrichtigkeit verborgen geblieben ist.

Für XIII und XXII existiren noch zwei besondere Handschriften, die unter 9 und 10 aufgeführten. Erstere, mit **G** von mir bezeichnet, scheint zwar nicht völlig frei zu sein von Aenderungen fremder Hand,

sie sind aber in jedem Falle geringfügig und benehmen der Handschrift nicht die Eigenschaft der lautersten Quelle für XIII. Daß sie weder mit P noch Y zusammenhängt, beweist sie durch eine Reihe abweichender und zweifellos richtiger Lesarten (43, 49, 77, 90), wodurch zugleich die im vorigen Absatze ausgesprochene Befürchtung fester begründet wird. Es ist sogar höchst wahrscheinlich, daß G selbst mit X nichts zu schaffen hat, einmal weil sie an den angeführten Stellen gegen alle andern Handschriften das richtige bietet, sodann weil sie, wieder abweichend von allen übrigen Handschriften, in 9 einen Ton um eine Octave tiefer, in 94 zwei Töne um eine Octave höher gesetzt enthält: auch dieses ist beide Male sicherlich das originale, der Fehler aber nur zu erklären durch Umschrift aus einem Manuscript in deutscher Tabulatur, was auch zu der Vermuthung stimmt, X sei auf diese Weise entstanden. In demselben Verhältniß, in welchem P dem Archetypus näher ist, als A^1, A^2 und V, hat P, übereinstimmend mit G, richtigere Lesarten (39, 42, 68, 70), und wo einmal in allen etwas falsches sich findet, steht G doch der Wahrheit am nächsten (30). Für XIII dürfte daher eine verhältnißmäßig gute Grundlage gewonnen sein. Die Handschrift G könnte aus Leipzig stammen; die Papiersorte, welche für sie benutzt ist, war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dort viel im Gebrauch. S. Bach schrieb auf solchem Papier einen Theil seiner Cantate »Himmelskönig, sei willkommen« (s. »J. S. Bach« I, 808); zu einer Bittschrift an den Leipziger Rath vom 7. September 1737 (in den Rechnungen der Neuen Kirche zu Leipzig, unter den Belegen) ist es gleichfalls verwendet. Das Wasserzeichen ist ein sehr deutliches W, ganz nahe am Mittelknick des Foliobogens; auf der entgegengesetzten Seite findet sich keine Signatur.

Was die unter 10 angeführte Handschrift betrifft, die $\mathbf{P}^a$ genannt werden soll, so ist dieselbe gleichfalls eine sorgfältige und zuverlässige und mußte der Redaction von XXII zur Grundlage dienen. Freilich sind ihre Abweichungen von P, die fast sämmtlich einleuchtende Verbesserungen sind, so bedeutend, daß man glauben muß, der Componist habe die Toccate später noch einmal überarbeitet. An einen Zusammenhang zwischen P und P^a ist keinesfalls zu denken. Wohl aber bekräftigt P^a durch Stellen wie 9, 24—25, 38 wiederum die Vermuthung, daß dem Schreiber von X ein Manuscript in deutscher Tabulatur vorgelegen habe.

Um das Verhältniß der Handschriften zu einander zu verdeutlichen, ordne ich sie hier in die Form eines Stammbaumes ein. Die Quelle von X nehme ich als Buxtehudesche Originalhandschrift an, und bezeichne sie mit O. Um die isolirte Stellung von G und P^a anzudeuten, bringe ich sie mit O in directe Verbindung.



Ueber alle wesentlichen Differenzen zwischen den Handschriften unter sich, oder den Handschriften und der im Text gegebenen Lesart giebt der kritische Commentar Aufschluß. Ganz zweifellose und einleuchtende Schreibfehler habe ich stillschweigend corrigirt. Hinsichtlich der von den Schreibern mehr oder weniger lässig behandelten Bindungen habe ich den Grundsatz befolgt, alle Dissonanzen zu binden, natürlich auch die gegen den Bass erscheinende Quarte. Wenn in solchen Fällen die Bindung nur in

einer oder einigen Handschriften fehlte, in andern aber sich vorfand, so ist sie ohne weiteres aufgenommen. Dasselbe habe ich unter denselben Verhältnissen hier und da auch gethan, wenn keine Dissonanzen zu binden waren, aber im Vorhergehenden oder Nachfolgenden Analogien erschienen. Es kamen auch sonst noch Fälle genug vor, wo die Rücksicht auf orgelgemäßen Fluß eine Bindung wünschenswerth erscheinen ließ. Hier einzugreifen hielt ich aber einer methodischen Kritik um so weniger für erlaubt, als Buxtehude das wiederholte Anschlagen desselben Tones liebt. Die Pausezeichen habe ich, wenn dieselbe Stimmenzahl eine längere Partie offenbar beherrschte, möglichst vollständig zu setzen gesucht. Zuweilen freilich verliert sich eine Stimme so unmerklich unter den andern und kommt in derselben Weise zum Vorschein, daß es gegen die Intentionen des Componisten erschien, ihr durch Pausezeichen eine ihr innerlich fremde Selbständigkeit aufzudrängen. Ein ähnlicher Fall liegt vor, wo eine Stimme die Melodie der andern aufnimmt. Hier sowie an allen freier gestalteten Stellen, namentlich in Passagen, mußte, wenn nicht in der Handschrift vollständige Pausirung vorgezeichnet war, die Pausenbezeichnung nur mit Rücksicht auf die drei oder zwei Systeme vorgenommen, in einzelnen Fällen selbst diese Fessel abgeworfen werden.

Ueber die allgemeine Einrichtung sei noch bemerkt, daß überall für den Sopranschlüssel der Violinschlüssel eingetauscht, das Kreuz durch ein Quadrat ersetzt ist, wo es sich um die Aufhebung eines Erniedrigungszeichens handelt, und die Versetzungszeichen für den ganzen Takt gültig gedacht sind, in welchem sie vorkommen.

Berlin, im December 1875.

Philipp Spitta.

Kritischer Commentar.

I. „*PASSACALIA. Pedaliter di Diet: Buxtehude.*“

Handschrift des Andreas Bach Fol. 107ᵇ—108ᵇ.

Für Passacalia (Passacaglia) im Text die richtigere Form Passacaglio.

2—3 Bindung e′ | e′ fehlt.

54. In der obersten Mittelstimme b′ a′ a′; aber vergl. 58.

82. Die letzten beiden nachschlagenden Achtel der Oberstimme c″, was allerdings harmonisch nicht unmöglich ist, doch vergl. 86 und 90.

95 ff. Genau nach der Handschrift. Die Schreibweise = 𝅗𝅥 𝅗𝅥, anstatt = 𝅗𝅥 𝅗𝅥, ist zu Buxtehudes Zeit und auch noch bei Seb. Bach (vergl. dessen Orgelchoral *Jn dulci jubilo* in der Peters'schen Ausgabe Serie V, Bd. 5, Abth. 1, Nr. 35) die allgemein übliche. Entsprechend XVI, 113, 124, 142 und 144 im Zwölfsechzehnteltakt 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 = 𝅗𝅥 und 𝅘𝅥𝅯. 𝅘𝅥𝅯. = 𝅝. Die Triolenbezeichnung ist bald fortlaufend, bald vereinzelt gesetzt; ich habe mich begnügt, sie jedesmal nur in dem Takte zu machen, mit welchem der Rhythmus wechselt, also auch 118, wo sie in der Handschrift fehlt.

103—104. Bindung fehlt und steht irrthümlich zwischen f′ | f′ 104—105. Desgleichen fehlt die Bindung 111—112 und 119—120.

Im Schlußaccord weist die Handschrift noch ein schwachdurchstrichenes a′ auf.

II. „*Ciaccone. di Diet: Buxtehude.*“

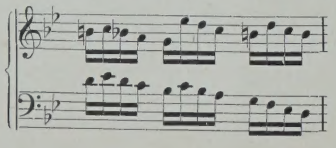
Handschrift des Andreas Bach Fol. 33ᵇ—35.

2—3. Die Bindungen zu g′ | g′ und 4 f′ f′ sind nach Analogie der folgenden viertaktigen Periode zugesetzt.

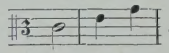
33. Das c′ der Mittelstimme habe ich ergänzt, die Handschrift hat eine Lücke.

44. Die Notengruppe des zweiten Viertels mit einem Bogen versehen; ebenso 87 im dritten Viertel. Ueber die Bedeutung dieser Bezeichnung s. VI, 143.

48. Vor dem dritten Sechzehntel der rechten, dem fünften und siebenten der linken Hand fehlen die Erhöhungszeichen. Hiernach müßte der Takt so gespielt werden:



was unzweifelhaft nicht in der Absicht des Componisten lag. Der ganze letzte Takt des Ciacona-Themas, das in obiges Figurenwerk der linken Hand aufgelöst erscheint, erfordert die Dominantharmonie von C moll.

53 f. Die Tenorstimme lautet in der Handschrift:  . Daß hier nicht etwa nur die Pausezeichen fehlen, sondern zwei Lücken in der Stimmführung anzunehmen sind, geht, von andern Anzeichen abgesehen, schon aus der correspondirenden zweiten Periode hervor, nach welcher sich auch die Ergänzung herstellen ließ; auf dem dritten Viertel g′ 54 wird der freie Zutritt einer fünften Stimme angenommen.

66. Die Notengruppen des 1. und 2. Viertels haben Bogen. Dies ist wohl geschehen, um ein vollgültiges Aushalten der punctirten Sechzehntel einzuschärfen. Der Bogen wäre dann auch auf die letzte Gruppe des vorigen Taktes anzuwenden.

69. Das b steht vor d′; daß es vor a stehen muß, ergiebt sich aus dem Thema.

77—78. Bindung g | g fehlt; s. 37—38.

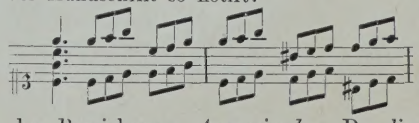
79—80. Bindung fehlt.

87. Wegen des Bogens vergl. 44.

115—116. Bindungen von mir zugesetzt nach Analogie der entsprechenden folgenden Periode.

116 ff. In Musikstücken, die für Clavichord bestimmt waren, wandte man den Bogen wohl zur Bezeichnung eines *espressivo* an, s. »J. S. Bach« I, 661. Auch hier können sie nichts anderes bedeuten. Hat Buxtehude sie selbst beigesetzt, so wäre dies ein Merkmal mehr seines Strebens, beseeltere Tongänge in das Orgelmaterial hinein zu empfinden, vergl. »J. S. Bach« I, 283.

122. In der Handschrift so notirt:



mit der Bezeichnung *Arpeggiando*. Da dieses nicht einem jeden sofort verständlich sein dürfte, habe ich die Gänge so umgeschrieben, wie sie gemeint sind.

III. „*Ciacona. di Dit. Buxtehude.*“

Handschrift des Andreas Bach Fol. 91—92ᵇ.

Taktvorzeichnung **3**.

32 ist mit 28 in Uebereinstimmung gebracht. Die Hand-

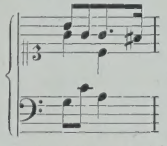
schrift bietet in der Mittelstimme auf dem zweiten Viertel ein c′, das ausgewischt ist, ohne daß das richtige e′ dafür hingeschrieben wäre.

46. In der linken Hand dreimal d′, dagegen
52. Im Pedal H H G.
110. Das zehnte Sechzehntel der Oberstimme c″.
113. Das elfte Sechzehntel der Oberstimme h′.
115. Drittes und viertes Sechzehntel der Unterstimme c′ h.
122—123. Bindung fehlt.
124. Das g′ in der Oberstimme bezieht sich noch auf den verminderten Septimen-Accord, während übrigens die Harmonie in den Dominant-Accord hinübergegangen ist und nur der Quartvorhalt das Gefühl von der vorigen Harmonie noch erhält; zu dieser harmonischen Complication vergl. VI, 14. Am Schlusse *S. D. G.*

IV. »*Praeludium in C Pedaliter di D Buxtehude.*«

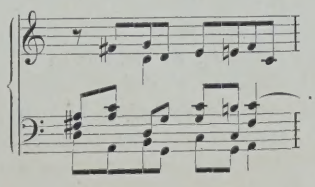
Handschrift des Andreas Bach Fol. 111ᵇ—113ᵇ.

Nach einer zu Buxtehudes Zeit bei mehrsätzigen Compositionen verbreiteten Praxis ist dieses Stück von seinem Anfangstheile her benannt. In Wirklichkeit enthält es außer einem Präludium nicht nur eine Fuge, sondern auch noch eine Ciacone. Letztere ist jedoch über ein Thema gebaut, welches aus demjenigen der Fuge entwickelt ist, daher der Titel »Präludium und Fuga« angemessener erschien, als »Präludium, Fuga und Ciacona«. Dieser hätte der Ciacone eine selbständige Bedeutung beigelegt, während sie die Fuge nur krönt und mit ihr zusammen dem Präludium gegenüber eine Einheit bildet.

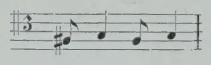
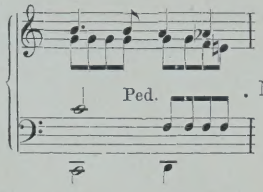
20. Bindung fehlt.
25. h des Tenors und Bindung der Oberstimme fehlt.
28. Auch hier glaubte ich im Tenor eine Note — das zweite e′ — zusetzen zu müssen.
53. Zweite Takthälfte  ; vergl. 60.
55. Für das dritte Viertel des Taktes fehlt die Altstimme.
62. Der Tenor hat als drittes Viertel c′ und dann eine Lücke. Daß eine Viertelnote anstatt einer halben geschrieben wurde, ist unwahrscheinlich, wohl aber konnte in der Vorlage der Handschrift ein zweites c′ an das erste gebunden sein, und der Schreiber dieses überspringen; vergl. 40, wo das g′ des Alts in der zweiten Takthälfte auf diese Weise geschrieben ist.
74. Bindung c″ c″ fehlt.
75. Ueber dem Takt steht noch die Bezeichnung *Ciacona.*

V. *Präludium und Fuga.*

Ueber die Quelle s. das Vorwort unter 4. Titel: *Preludio. D. Buxdehude.*

15. In der Handschrift: 

Das Pedal hat das Thema. Fünftes und sechstes Achtel im Tenor mußten die Plätze wechseln, dieser Fehler ist aus der Schreibart der deutschen Tabulatur leicht erklärt; schwerer das h des Alts, doch muß es zweifellos b sein, vergl. 12.

30. Letztes Viertel des Alts und Tenors $\frac{e'}{d'}$.
41. Tenor:  .
48. In der Handschrift:  . Mit Sicherheit ließ der Takt sich nicht emendiren. Möglich daß die Töne des Grundbasses Es F sein sollen. Die frei eintretende Septime wäre selbst in diesem Stücke nicht ganz ohne Beispiel, s. 79 letzte Note im Tenor. Dennoch erschien sie mir hier so fremdartig und die gesammte Harmoniewendung so überaus steif, daß ich sie weder mit C D, noch Es F Buxtehude ohne weiteres zuzuschreiben wagte. Die Fassung im Text entsprang mehr dem Wunsche, die Stelle überhaupt nur spielbar zu machen.
66. Im Tenor es′ als ganze Note, von da gleich zum c′ des folgenden Takts.
90. Zu der Harmonie des vierten Viertels vergl. XVIII, 10.
129. Zweites Viertel des Alts fis′.
138. Pedalstimme fehlt mit Ausnahme eines es als zweiten Achtels. Ergänzung nach 132 und 134.
140. Erstes Viertel im Alt d′; wohl ein Versehen, das in der Tabulaturschrift in Folge der Weglassung des an d befindlichen Häkchens entstand, wodurch dieses zu dis = es wird.

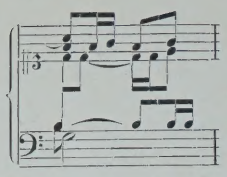
Bindungen fehlen: 8—9, 9, 13, 16, 19—20, 26, 26—27, 35—36, 36 (das fünfte Achtel des Alts), 36—37, 37—38, 39—40, 43—44, 49—50, 50—51, 51 (das dritte Viertel des Alts), 68—69, 69—70, 72—73, 80, 93—94, 97—98, 98—99, 115, 122 (Tenor), 129—130, 140—141, 141 (Tenor).

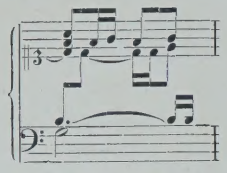
VI. *Präludium und Fuga.*

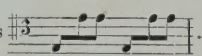
Erstes Stück in P, A¹, A², V.

Taktvorzeichnung in P: ₵, was von unkundigen Abschreibern oft, aber auch zuweilen von wissenden Meistern, wie Seb. Bach, in derselben Bedeutung wie C geschrieben wurde. So in derselben Handschrift bei Beginn der Fuge, ferner T. 99, und vor dem 3. Takte vom Schlusse ab; am Anfang des A moll-Präludiums nebst Fuge Nr. IX, T. 105 daselbst; Anfang des D dur-Präludiums nebst Fuge Nr. XI u. s. w., auch F dur-Toccate Nr. XX, T. 28.

5. In P fehlt das dis des Pedals.
9. In keiner Handschrift ganz verständlich. A¹, V geben

die zweite Takthälfte so: 

P dagegen:  . Die Bindung in der Oberstimme fehlt überall.

10. Bindung vom 3. ans 4. Viertel im Alt fehlt.
11. In P hat das dritte Viertel c″ einen Punct. Vergl. über diese Schreibweise Nr. XVIII, 46.
17. *Fuga* übergeschrieben in allen Handschriften. Ueber die Taktvorzeichnung in P. s. Anfang des Commentars.
25. fis′ ohne Punct P.
32. h als Viertelnote P.
33. d″ ohne Punct P; doch zeigt schon die Ordnung der Notenreihen, daß nur ein Schreibfehler vorliegt. An der Richtigkeit der gegebenen Lesart ist nicht zu zweifeln, trotz der in den Harmonienfolgen hervortretenden genialischen Lässigkeit. In dem Augenblicke, da die Secunde a sich auflöst, geht h′ nach d″, um hier Septime zu sein. Ganz unvorbereitet ist der Eintritt insofern nicht, als der Ton für eine Ablösung des vorhergehenden d′ des Alts gelten kann. Aber die Septime löst sich nicht auf, der Ton, welcher sie zu einer solchen macht, wird ihr unter den Füßen fortgezogen.
35. Die Bindung im Tenor haben alle Handschriften, obwohl mit dem 3. Viertel das Thema einsetzt. Da Buxtehude sich sonst durchaus nicht genirt, denselben Ton mehre Male zu wiederholen, so ist diese Stelle doppelt auffällig. Ich glaubte aber nicht ändern zu dürfen, da das charakteristische hier mehr in den treibenden Engführungen, als in ruhigen, plastischen Durchführungen besteht. Es ist deshalb nicht so unbedingt nothwendig, daß jeder Themaeintritt scharf markirt werde, wie denn auch mehren Eintritten keine Pausen vorhergehen.
36. Letzte Note des Tenors a in allen Handschriften.
40. fis′, das 4. Viertel des Alts fehlt in A^1 und V.
45. Zweites Achtel g′ statt gis′ P. Die drei letzten Achtel der zweiten Mittelstimme werden als d′ von allen Handschriften übereinstimmend geboten; außerdem entwickelt sich die Führung der Stimme motivisch aus Takt 2 des Themas.
47. In A^1 und V sind auch die Noten des Sopran und Alts punctirt, in P nur die des Pedals. Daß dieses letztere dem Willen Buxtehudes gemäß ist, glaube ich deshalb, weil man mit Puncten neben Finalnoten sonst nicht zu freigebig war; man pflegte auch ohne einen solchen den Takt durchzuhalten. Hier konnte das wegen des Themaeintrittes bedenklich scheinen, und deshalb wurde wohl der Punct ausdrücklich zugesetzt. In die Oberstimmen paßt er nicht, weil sonst der Themaeintritt ganz verdunkelt würde; hier ist er wohl später erst zugesetzt, um Gleichmäßigkeit mit dem Pedal herzustellen.
53. e und g fehlen in P.
70. fis durchstrichen, wie es scheint von zweiter Hand P.
75. Erste Note der Oberstimme d′ in allen Handschriften, in P außerdem als Viertelnote.
79. Sechstes Achtel des Alts eis′ P gegen e′ der übrigen Handschriften. Aufgenommen, da es als f′ notirt ist. Ein Kreuz vor e′ konnte leichter ausgelassen, als f′ statt e′ verschrieben werden. Das neunte Achtel derselben Stimme punctirt P; widerstrebt dem ruhigen Flusse des ganzen zweiten Theils der Fuge.
81. Letzte vier Achtel der Oberstimme a′ h′ c″ d″ A^1, V — eine absichtliche Glättung der auffälligeren, aber zweifellos richtigen Lesart von P.
84. e′ mit Doppelpunct in A^1, V; in P mit einfachem Punct, ebenso aber auch g′. Die Vermuthung liegt nahe, daß der Punct hinter g′ an eine falsche Stelle gerathen, und ein Doppelpunct hinter e′ auch der Vorlage von P entsprechend ist. Uebrigens vergl. XVIII, 46.
87. Die ersten drei Noten des Tenors fehlen in A^1, V.
93. fis′ als halbe Note P.
95. e′ im Alt ohne Punct P.
96. Für das vorletzte Viertel hat der Alt eine Lücke; daß er nach fis′ gehen muß, ist wohl zweifellos. Die Pedalpause für das letzte Taktdrittel ist auffällig; natürlicher wäre, wenn überhaupt pausirt werden soll, das H nebst seiner höhern Octave nur eine halbe Note gelten zu lassen.
99. Ueber die Taktvorzeichnung s. den Anfang des Commentars. Letztes Sechzehntel des Alts eis′ (notirt als f′) P.
101. Ueber g′ im 11. Sechzehntel kann kein Zweifel sein; alle Handschriften stimmen in ihm überein, und ein solcher launiger Wechsel zwischen Dur und Moll kommt bei Buxtehude häufig vor, vergl. 102 : 103, 110 und 112. Die letzten beiden Sechzehntel in P: c′ und d′, die Andeutung einer Modulation nach A moll, welche als Vorbereitung auf das Folgende natürlicher erscheint. Aber das barocke cis′ dis′ hinein zu corrigiren, darauf konnte so leicht keiner verfallen und diese Erwägung mußte für die Aufnahme entscheiden.
103. Im letzten Viertel des Tenors fis′ g′ A^1, V, was ich auf eine Flüchtigkeit des Schreibers der Stammhandschrift zurückführe.
107—108. Bindung fehlt.
114. In P Beantwortung des Fugenthemas  .

Ebenso 119.

119. a′ fehlt in P. Ueber das Fugenthema s. 114.
120. Bindung fis′ fis′ nur in P.
121. Bindung e′ e′ fehlt.
125. Die Handschriften h″ statt g″. Von den verdeckten Quinten und der unmelodischen Führung abgesehen, wäre auch die Ausführung der Stelle äußerst schwierig.

Selbst nach der Aenderung bleibt noch eine bedeutende Spannung nöthig. Vergl. 144 und XVI, 26.

126—127. Bindung g′ | g′ fehlt.

130. Fünftes Achtel der Oberstimme d″ P.

143. Die letzten 3 Achtel der Oberstimme sind in P mit einem Bogen versehen. Bei gebrochenen Harmonien, wie hier, pflegte man durch dieses Zeichen anzudeuten, daß die ganze Harmonie liegen bleiben soll; vergl. C. Ph. Em. Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. 3. Aufl. I, S. 94, §. 18. Da gebundenes Spiel sich auf der Orgel von selbst versteht, so kann wohl nur diese Art der Ausführung hier gemeint sein. Ebenso II, 44 und 87, XVII, 69—76.

144. In allen Handschriften tritt erst hier das Pedal ein. In A^1 und V kann darüber gar kein Zweifel aufkommen, weil dort das Pedal mit rother Tinte geschrieben ist. Aber auch in P pflegen die ersten Eintritte, namentlich bei Fugensätzen, durch die Buchstaben *Ped.* markirt zu werden, und diese Andeutung findet sich in der Schlussfuge $\frac{12}{8}$ zum ersten Male an dieser Stelle. Unzweifelhaft aber soll schon 117 das Pedal eintreten. Nicht nur hat es in der ganzen Fuge durchgängig die vierte Stimme durchzuführen, es ist auch einfach unmöglich, 117 und 119 ohne Pedal zu spielen. Decimengriffe kommen bei Buxtehude einige Male vor (vergl. XVI, 26), aber nur wenn kein dritter Ton in der Mitte liegt, und Undecimengriffe gar nie. Wann im weiteren Verlaufe das Pedal zu pausiren und wieder einzugreifen hat, ergab sich unschwer unter dem Gesichtspuncte, daß dem Pedal die 4. Stimme gebührt, und steter Berücksichtigung bequemer Spielbarkeit.

146. Fünftes Achtel g″ A^1, V. Es handelt sich aber hier nur um eine jener bei Buxtehude häufigen Stellen, wo mitten im melodischen Gange in die höhere Octave gesprungen wird; gis ist nur der diatonische Durchgangston von ais nach fis.

149. Den letzten Accord haben im Achtelwerthe, mit Ausnahme des Pedaltones als Viertelnote, A^1, V; dagegen im Viertelwerthe, mit Ausnahme des e′ als Achtelnote, P. Die Lesart des Textes ergab sich unter Berücksichtigung von 144—146.

151. Ueber die Taktvorzeichnung s. den Anfang des Commentars.

151—152. Die Bindungen h | h und H | H fehlen P.

153. Ohne Fermate A^1, V.

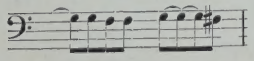
VII. „*Praeludium. con ped. di Sig^re Diet Buxtehude.*“ Handschrift des Andreas Bach Fol. 6 und Fol. 53—54. Ueber den Titel s. Commentar zu IV, Anfang.

36. Achtes Sechzehntel des Pedals B.

39. Bindung im Tenor fehlt.

44. Erste Bindung im Alt fehlt.

60. Bindung im Pedal fehlt.

63. Die obere Pedalstimme steht in der Handschrift so:  . Schon die drei an einander gebundenen Achtel lassen erkennen, daß hier ein Schreibfehler vorliegen muß. Das weitere ergab sich durch die Erwägung, daß das zweite, allerdings etwas verkürzte, Fugenthema vorliegt.

89. Bindung fehlt.

96. G ist ausgelassen.

122. Fünftes Viertel des Tenor b.

145. Vierte Pedalnote G.

VIII. *Präludium und Fuga.* Fünftes Stück in P, A^1, A^2, V.

9. In der ersten Takthälfte statt his h, und statt e′ eis′, natürlich dann auch ohne Bindebogen A^1, V. Das Kreuz ist vor die falsche Note gerathen.

10. e′, letzte Note des Alts, als Sechzehntel P.

13. *Fuga* übergeschrieben A^1, V.

24—25. Bindung fehlt P.

25. A^1, V bieten im Pedal e als halbe Note, im Einklange mit der untersten Manualstimme. Ich habe mich nach P gerichtet, und dieses ganz überflüssige e nicht aufgenommen.

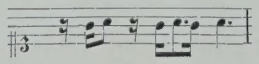
28. d′ statt dis′ P. Derselbe Irrthum im folgenden Takt, vorletztes Sechzehntel.

32. In den Handschriften entstellt, insofern das Pedal auf dem letzten Viertel nicht pausirt, sondern die vier Sechzehntel übernimmt, welche von mir der tiefsten Manualstimme zugewiesen sind; die Stimmenführung allein zeigt schon an, daß sie dieser gehören. Das unerwartete Sichherzufinden einer vierten Stimme (in der Altlage) ist bei Buxtehude nicht auffällig; in dieser Partie am wenigsten, da der Satz von der Dreistimmigkeit allmählich zur Fünfstimmigkeit (34) anschwillt.

36. In A^1, V h nur eine halbe Note, dis′ aber eine punctirte halbe, so daß der Contrapunct zum Thema vom Alt ausgeführt erscheint. Ohne Zweifel aber soll der Tenor contrapunctiren, und der Alt bis zum Eintritt des Themas 38 pausiren. P überliefert ganz richtig, nur fehlt für das vierte Viertel im Alt die Pause.

48. Oberstimme im Bereich des ersten Viertels a′, des zweiten ais′ A^1, V. Da an dem d″ im ersten Viertel nicht zu rütteln war, weil es alle Handschriften überliefern, so mußte ais′ im ersten Viertel, das P bietet, weichen, da d″ und ais′ nach den Verhältnissen der diatonischen Tonleiter unmöglich sind. Im dritten Viertel fehlt in A^1, V der Tenor, an seiner Stelle findet sich eine ganz regelrechte Viertelpause. Hier hat P das Richtige, bietet dagegen die Notengruppe des letzten Viertels ganz entstellt; auch in den andern Handschriften ist sie nicht ganz correct, ließ sich jedoch erkennen.

55. Letzte Note der Oberstimme dis″ P.

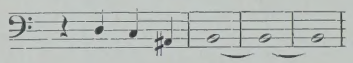
56. Bindung cis″ cis″ fehlt P. A^1, V geben den Alt so:  . Das letzte a′ collidirt auf diese Weise endlich mit der Oberstimme.

61. Bindung fehlt.

62. Ich vermuthe, daß auf dem zweiten Viertel der Mittelstimme ein dis′ ausgefallen ist.

66. Im letzten Viertel Mittelstimme a′ statt ais′ P.

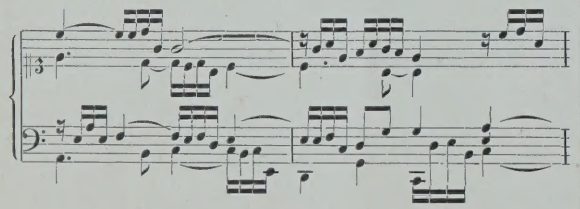
67. Unterstimme letztes Viertel fis A^1, V. Dagegen hat P f mit ♮. Dies ist unzweifelhaft aus g verschrieben, und g ist hier = fisis, welchen Ton der Harmoniengang auch erwarten läßt. P hat eine Spur des Richtigen aufbewahrt, sie fand sich sicherlich ebenso in Y, wurde nur nicht erkannt, und f ohne viel Besinnen in fis geändert. Der Fall deutet mit ziemlicher Bestimmtheit auf einen in deutscher Tabulatur geschriebenen Archetypus, denn in dieser Notenschrift läßt sich fisis nicht anders als durch g ausdrücken.
69. Letztes Sechzehntel h′ P.
70. Mittelstimme viertes Sechzehntel cis′ P.
73. *con discretion* P, *con discretione* A^1 und V.
78. Bindungen fehlen.
87—90. Zu diesem Adagiosatze bieten A^1, V einen ganz abweichenden Bass, der außerdem nicht dem Pedale zugewiesen ist. Er lautet:

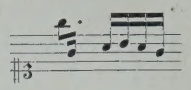


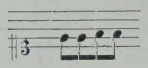
Bei der äußerst ungeschickten Harmonisirung, welche durch diesen Bass entsteht, kann kein Zweifel sein, daß P die richtige Fassung bietet. An eine willkürliche Aenderung ist wohl nicht zu denken; es muß in der gemeinsamen Quelle jener Handschriften die Pedalstimme dieser Stelle entweder durch ein Versehen ausgelassen, oder durch einen Zufall unleserlich geworden sein. 89 fehlt neben e der Punkt in A^1, V. Dagegen giebt P 88 fälschlich eine 𝄾 statt 𝄽.
93. Bindung fehlt.
99. Zweite Pedalnote h A^1.
100. Letzte Pedalnote H in allen Handschriften.
102. Die beiden letzten Sechzehntel im Alt fis′ gis′ P.
109. Bindung fehlt.

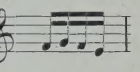
IX. *Präludium und Fuga.*

Zweites Stück in P, A^1, A^2, V.
Ueber die Taktvorzeichnung in P s. Commentar von VI, Anfang.
7. Bindung f f fehlt.
8. Fehlt in V. 7 und 9 in dieser Gestalt:



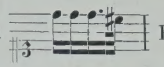
9. Die letzten 3 Sechzehntel der Oberstimme c″ d″ a′ A^1, V.
10. g′ drittes Viertel ohne Punct P. A^1, V haben den Punct, dagegen aber das gleichzeitig erklingende c″ als Viertelnote, unter Wegfall des Sechzehntels d″.
11. Im achten Sechzehntel der Alt d′.
20. Die unterste Mittelstimme füllt in P das letzte Viertel durch die Achtel a e aus.
21. *Fuga* übergeschrieben in A^1, V.
26—27. Bindung fehlt.
28. Zweite Hälfte in P bis zur völligen Unkenntlichkeit der Stimmführung entstellt.
33. Erste Hälfte. Oberstimme:  P.

Unterstimme:  A^1, V. Letzteres, das eine Zerstörung des Themas darstellt, ist eine durch den ersten Fehler hervorgerufene Aenderung. Wie statt dessen zu schreiben war, lag sehr nahe.

35. Der Alt im letzten Viertel vielleicht  .

40—41. Bindung fehlt.
46. Im letzten und 47. im ersten Viertel c′ P. Unmöglich wäre der jähe Wechsel zwischen cis und c bei Buxtehude nicht; vergl. 10.
47. Mittelstimme erstes Viertel letztes Sechzehntel h A^1, V.
49. Bindung im Alt fehlt.
51. Letztes Achtel des Alts d′.
53. Bindung im Tenor fehlt.
54. Oberstimme im vierten Achtel c″ A^1, V. Aber vergl. 35.
55—56. Bindung fehlt.
58. Dritte Pedalnote d′ P.
64. Statt der Zweiunddreißigstel hat P Sechzehntel, was nicht in den Takt paßt. Die andern Handschriften haben die Sechzehntel ebenfalls, d′ und gis aber zu zwei Achteln gemacht. Daß dieses der obern Stimmen wegen nicht angeht, leuchtet ein. Die letztere Lesart kennzeichnet sich als ein oberflächlicher Versuch, den Fehler der ersteren zu entfernen. Dasselbe Verhältniß wie in 33.
65. Pedal f statt a A^1, V.
66. a′ überall nur als halbe Note, mit Ausnahme von V, welches a′ sowohl wie f′ als ganze Noten bietet, also ein offenbarer Schreibfehler. Demnach mußte es auch im Text bei a′ als halber Note verbleiben.
67. Ueber die Pausezeichen s. XVIII, 71 ff.
71. Bindung im Pedal fehlt.
75. In der zweiten Viertelnote der Oberstimme Pause, was dem Gange des Themas widerstreitet. Vielmehr muß es die Unterstimme sein, welche pausirt. Vergl. 85.
89. Bindung im Alt fehlt.
98. Dritte Viertelnote der rechten Hand nur $\frac{f''}{d''}$ A^1, V. Aber vereinzelte Füllstimmen sind bei Buxtehude nichts ungewöhnliches; vergl. 102 und VI, 126.
100. Die letzte Viertelnote des Alts fehlt in P, die Bindung dieses Tones überall.
103. Letzte Viertelnote der Oberstimme fehlt in P.
105. Ueber die Taktvorzeichnung s. Commentar zu VI, Anfang.
109. In dem zweiten Accord der rechten Hand fehlt d″ P.
114. In P ganz entstellt. A^1, V übereinstimmend.

115. Das d der linken Hand ist in den Handschriften eine Octave höher notirt.

116. Der Alt im letzten Viertel  P.

123. Die zweite Viertelnote des Tenors dis′, die letzte Achtelnote des Soprans dis″ P.

124. Der Schlußaccord ist in den Handschriften durch punctirte ganze Noten ausgedrückt.

X. *Präludium und Fuga.*

Viertes Stück in P, A^1, A^2, V.

5. Erstes Viertel a′ fehlt P. In derselben Handschrift setzt der Alt schon im vorletzten Achtel auf d′ ein und springt dann die Septime aufwärts nach c″.

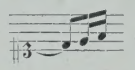
6. Der letzte Accord der Mittelstimmen $\frac{a'}{d'}$ in A^1, V.

9. Statt g als Viertelnote hat der Tenor g e als zwei Achtel in A^1, V; vergl. aber 6.

14. Im zweiten Viertel h und h′ P. Das viert- und vorletzte Sechzehntel der linken Hand d′ und c′. Mit Rücksicht auf die sonst in der ganzen Partie und auch 16—18 überall festgehaltenen Sext-Accorde glaubte ich die Aenderung wagen zu dürfen.

15. Im letzten Viertel des Alts vielleicht d′ e′ als zwei Achtel. Vergl. 12.

19—20. *Fuga* übergeschrieben in A^1, V.

26. Im letzten Viertel Oberstimme:  .

28. f im Pedal fehlt P.

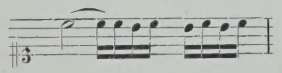
30. a des Pedals habe ich zugesetzt. Die Bindung d′ | d′ deutet auf den Eintritt einer Quarte hin. In den Handschriften hört das Pedal mit b auf.

35. Bindung c″ c″ fehlt P.

36. cis′ im Alt punctirt P.

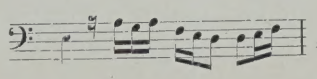
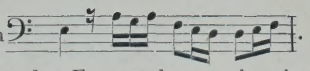
39. Bindung im Alt fehlt.

43. P giebt der Tenorstimme schon im zweiten Achtel fis′. Mich nach den andern Handschriften zu richten, veranlaßte mich die Parallelstelle VI, 112.

46. Oberstimme:  A^1, V. Da aber diese Handschriften in Takt 48 mit P übereinstimmen, so ist obiges unter die erwähnten leichtfertigen Aenderungen zu zählen.

47. Oberstimme auf dem dritten Viertel ein von neuem anzuschlagendes b′; das Tenor-d′ ohne Punct P.

50. Die Bindungen nach A^1, V. P überliefert in umgekehrter Weise: in ihr ist c mit, b′ und g′ ohne Bindungen. Alle Bindungen aufzunehmen war unmöglich, da dadurch der Rhythmus undeutlich geworden wäre. Ich habe mich hier, wo alle andern Kriterien fehlten, für die Lesart entschieden, zu deren Herstellung die geringste Abweichung von der Gesammtüberlieferung nothwendig war.

55. Unterstimme in P:  , in den andern Handschriften  .

Wie aus der Fortsetzung des Fugatos hervorgeht, ist beides falsch, und scheint auf eine gemeinsame Vorlage zurück zu weisen, in der diese Stelle undeutlich geschrieben war.

57. Unterstimme im zweiten Viertel h in allen Handschriften.

61—62. Bindung g | g fehlt.

63. Oberstimme durchweg fis′ A^1, V. Die ausdrückliche Aufhebung der Erhöhung, welche sich in P findet, kann aber kein Schreibfehler sein, und an eine eigenmächtige Aenderung ist bei dem Schreiber von P nicht zu denken. Nimmt man hinzu, daß Buxtehude den raschen Wechsel zwischen großer und kleiner Terz sehr liebt, so war Grund genug vorhanden, die Lesart P für die richtige, die der andern Handschriften für eine willkürliche Aenderung zu halten. Bindung a a fehlt P.

63—64. Bindung fehlt.

67. Letztes Achtel des Tenors h A^1, V. Merkwürdigerweise hat A^2 das jedenfalls vorzuziehende b.

75. Eine genaue Wiederholung von 74, die müssig ist und nur den Periodenbau schädigt. Der Fehler findet sich in allen Handschriften.

76—77 (75—76). Bindung c′ | c′ fehlt A^1, V.

78 (77). In der Mittelstimme kein punctirtes d′ und auf der letzten Viertelnote die Achtel d′ cis′.

81—82 (80—81). Bindung a | a fehlt P.

104—105 (103—104). Linke Hand nur zweimal a P.

107 (106). Accord der linken Hand und des Pedals = einer Viertelnote.

108 (107). Die Oberstimme läuft ununterbrochen in Sechzehnteln fort bis zu der Viertelnote c″; das vierte Sechzehntel es′ und das achte h′ A^1, V; in denselben Handschriften für die linke Hand am Anfange des Taktes nur ein Achtel es, im Pedal dazu ein Viertel A. Daß hier wieder versuchte Verbesserungen vorliegen, ist mir sehr wahrscheinlich.

109 (108). Linke Hand e′ P.

109—110 (108—109). Bindung fehlt.

111 (110). Anstatt der beiden letzten Achtel des Alts haben A^1, V Sechzehntel mit (hinzuzudenkenden) Sechzehntelpausen.

119 (118). Taktvorzeichnung ¢ P; s. Commentar VI, Anfang.

XI. *Präludium und Fuga.*

Drittes Stück in P, A^1, A^2, V.

Taktvorzeichnung ¢ P; s. Commentar zu VI, Anfang.

4. d″ der linken Hand als Sechzehntel P.

5. h′ der rechten Hand als Sechzehntel P.

6. Das erste Sechzehntel der rechten Hand ohne Erniedrigungszeichen P. Daß aber dennoch auch hier c″ gemeint ist, scheint daraus hervorzugehen, daß an zwei Stellen des folgenden Takts ausdrücklich Kreuze vor c′ und c gesetzt sind.

10. Bindung e′ e′ fehlt P.

11—12 fehlt Bindung a | a und 12 Bindung d d. Sie sind nach Analogie des vorigen Taktpaares zugesetzt.

21. *Fuga* übergeschrieben A^1, V.
25. Das Ornament über der vorletzten Pedalnote ist durch tr. bezeichnet in A^1. Dies Zeichen bedeutet hier ganz dasselbe, wie ∾, nämlich ein aus drei Noten bestehendes Ornament, welches mit der oberen Hülfsnote anhebt (h a h) und dessen Zeitdauer von dem Werthe der Note, über der es steht, abgezogen wird. V hat das Ornament nicht.
27. Sämmtliche Pedalnoten eine Terz zu hoch P.
31. Thema verschrieben (ein siebenmal wiederholtes a″ in Achteln) P.
37. Die ersten beiden Noten des Alts fis′ h′ in allen Handschriften; nur V bietet a′ h′.
43. In P fehlt das Ornament, in den andern Handschriften tr.
46. Im sechsten Achtel des Pedals d P.
48. fis des Pedals fehlt P.
49 und 52. tr. in A^1, V; in P fehlt das Ornament ganz. 51 haben es alle Handschriften, P jedoch wieder als ∾.
57—58. Bindung d′ | d′ fehlt.
58. Bindung a a (zweites Viertel ans dritte) fehlt P.
60. Punct hinter fis″ fehlt A^1.
60—61. Bindung d″ | d″ fehlt.
63. cis″ halbe Note P, jedoch durch Radirung verbesssert.
70. Ein Tempowechsel ist nirgends angezeigt. In A^1, V wird das Eintreten eines neuen Abschnittes durch einen Doppel-Taktstrich markirt.
80. Die ersten beiden Pedalnoten nicht cis sondern e in allen Handschriften. Die Gründe, weshalb ich dies für falsch halten mußte, ergeben sich aus der Betrachtung der Takte 77—82 von selbst.
85. Die Mittelstimme der rechten Hand als drittes und viertes Achtel zweimal e″ P. Das gleich darauf für dieselbe Stimme nöthig werdende Erniedrigungszeichen fehlt P.
94. Die von zwei Mittelstimmen gebildeten Terzengänge sind in P nur für den Werth des ersten Viertels vorhanden, im zweiten Viertel steht nur die obere Stimme derselben da.
98. Das vorletzte Sechzehntel des Manualbasses (H) punctirt P.
109. In der Oberstimme statt des viertletzten Sechzehntels eine Pause und also Unterbrechung der Bindung A^1, V.

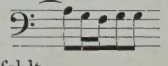
XII. *Präludium und Fuga.*

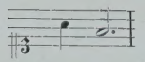
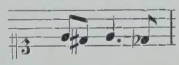
Zehntes Stück in A^1, A^2, V.

6. Linke Hand im dritten Viertel a.
8. Letztes Viertel der linken Hand fis′.
41—42. Bindung fehlt.
74. Ais auf dem dritten Viertel haben alle Handschriften. So arg die Härte ist, zu einer Aenderung wird man sich doch nicht treiben lassen dürfen. Die Art durch einen liegenbleibenden Accord eine andere Accordreihe hindurch zu schieben, findet sich bei Buxtehude nicht selten, so in dieser Fuge 67 und 68, und in den auf 74 folgenden Takten; auch bei Seb. Bach kommt ähnliches vor, s. »J. S. Bach« I, 551 f.
83—84. Bindung fehlt.
86. Auf die dritte Note des Tenors scheint ein tr. zu gehören.
128. Die Notengruppe der Oberstimme steht durchweg einen Ton zu hoch, beginnt also statt mit e″ mit fis″ (fis″ eis″ dis″ cis″ h′ cis″).

XIII. *Präludium und Fuga.*

Neuntes Stück in P; siebentes Stück in A^1, A^2, V; G (s. Vorwort unter 9).

7. Oberstimme achtes Sechzehntel fis′ P, A^1, V.
9. Linke Hand erstes Sechzehntel im zweiten Viertel e′ P, A^1, V; aber vergl. 5.
13. Oberstimme erstes Sechzehntel im zweiten Viertel fis″ P, A^1, V; schon vor dem ersten Sechzehntel des dritten Viertels ein ♯ G; aber vergl. VI, 112 und X, 43; letztes Sechzehntel g″ A^1, V.
14. Oberstimme letztes Sechzehntel im ersten Viertel h″ P, V; aber vergl. 15.
18. Alt im letzten Viertel h′ als Viertelnote P, A^1, V.
19. Oberstimme drittes Viertel g″ fis″ g″ A^1, V; g″ g″ g″ P.
20. Oberstimme viertes Sechzehntel ais′ G.
22. Das Trillerzeichen findet sich nur in G. Wie die Dinge liegen, kann es der Herausgeber nur in das Belieben des Spielers setzen, den Triller anzubringen oder nicht. Deshalb ist das Zeichen zwar aufgenommen, aber eingeklammert.
27. Die zweite Takthälfte des Alts e′ mit Bindung in den folgenden Takt fehlt P. e′ des Tenors punctirt A^1, V.
28. h′ ohne Punct P.
29. e″ ohne Punct P.
30. Alt zweites Viertel fehlt, d. h. pausirt P, V; d′ punctirt A^1; dis′ e′ = ♩ ♩ G.
31. Oberstimme schon im dritten Viertel gis′ G; doch vergl. 13.
32. Zweites Achtel im zweiten Viertel des Alts d′ P, A^1, V.
34. h′ auf dem dritten Viertel des Alts als Viertelnote. Hat Buxtehude dies wirklich geschrieben, so hat er doch gewiß nicht gemeint, daß das h′ zu dem herzutretenden $\frac{c''}{a'}$ liegen bleiben sollte, sondern die Stelle so ausgeführt wissen wollen, wie sie, nach G, in den Context aufgenommen ist. Ich habe die themaführende Stimme der Deutlichkeit wegen auf das untere Manualsystem gebracht. Dieselbe ist aber als *vox vagans* aufzufassen, nicht als Tenor, welcher 35 einsetzt. Der Satz wird von hier ab fünfstimmig.
39. h′ als zweites Viertel der Oberstimme A^1, V.
41. G läßt die zweite Mittelstimme mit a′ auf dem ersten Viertel aufhören.
42. Statt des h, das in der zweiten Takthälfte pausirt, ein den ganzen Takt hindurch liegen bleibendes e A^1, V.
43. Zweites Achtel im zweiten Viertel der Oberstimme d″ P, fis″ A^1, V. Erste Takthälfte in der zweiten Mittelstimme a h = ♩ ♩ P, A^1, V.
44. Mittelstimme:  A^1, V.
45—46. Bindung fehlt.

49. Zweite Mittelstimme  P, A^1, V.
54. Oberste Mittelstimme im ersten Achtel des zweiten Viertels a′ P, A^1, V.
56. Die Bindungen nach G.
62. In P fehlt der Punct neben e′ und das Pausezeichen über h′.
63. a als erste Viertelnote haben alle Handschriften, auch liegt es im Gange des Themas, so bedenklich es aus harmonischen Gründen immerhin ist.
64. h unpunctirt P.
65. Zu dem Accorde des 3. Viertels noch e′ G.
68. e′ drittes Viertel fehlt P. Unterstimme erstes Achtel im zweiten Viertel fis A^1, V; aber s. 70.
70. Pedal letztes Viertel dis A^1, V. Das ist gefälliger, aber unthematisch.
71. Das vorletzte Achtel der dritten Stimme e′ A^1, V. Da indessen die Harmonie sich sofort nach Amoll wendet, so hat es nicht viel zu bedeuten, daß die Septime als solche sich nicht auflöst.
74. In der Ueberlieferung dieses Taktes stimmen alle Handschriften überein; eine Aenderung, etwa $\frac{g}{e}$ statt $\frac{e}{c}$, durfte deshalb nicht gewagt werden.
77. P hat $\frac{e}{cis}$ punctirt, für das nachher nothwendige Achtel eine Lücke; unpunctirt sind jene Töne mit nachfolgender Viertelpause in A^1, V. Das richtige bietet G.
78. In der Vertheilung der Pausen habe ich mich nach A^1 gerichtet, P ist ganz undeutlich. G läßt die tiefste Stimme von 76—78 (erstes und zweites Viertel) durch Manual, von da ab bis 87 durch Pedal ausführen. Hier liegt sicher eine irrige Vertauschung der Bezeichnungen vor; man sieht dies schon daraus, daß in 78 und gleich darauf zum zweiten Male in 82 Pedal vorgeschrieben ist. Letzteres hätte keinen Sinn, wenn das unmittelbar Vorhergehende nicht dem Manual zugedacht wäre.
79. In P, A^1, V pausirt der Alt nach h = 𝅘𝅥𝅯, während der Oberstimme  zugewiesen ist.
81. Letztes Achtel des Alt d′ P; A^1 hat im Alt als letztes Viertel cis′, und im Tenor a dis″ = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯.
82. Pedal dis A^1, V.
83. e ohne Punct P.
85. fis und h′ ohne Punct P.
90. g′ punctirt in A^1, V; in P für das letzte Viertel eine Lücke.
91. Erster Accord P, geht der Octaven wegen nicht; der übrige Taktinhalt für Pedal P, A^1, V.
93. *Adagio* fehlt G.
94. Tiefste Mittelstimme erste Takthälfte c d = 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 P, A^1, V.
95. Letzte Note h″ als Achtel A^1, V.
100. Letzte Note des Alts h, nicht e′, A^1, V.
102. Oberstimme achtes Sechzehntel e′ A^1, V; sechzehntes Sechzehntel g′, P.
104. Bindung h′ h′ fehlt P, A^1, V.
107. Ohne Fermate A^1, V.

XIV. *Präludium und Fuga.*

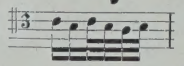
Funfzehntes Stück in P, neuntes Stück in A^1, A^2, V.

2. Kein Achtel als Anfangsnote, sondern statt dessen zwei Sechzehntel g′ b′ A^1, V. Aber jener kleine Ruhepunct ist ganz Buxtehudesch, er schließt gleichsam den ersten Anlauf ab, der zur Herstellung des nöthigen Schwunges erforderlich war. Außerdem wolle man bemerken, daß bis 11 in der rechten Hand kein einziger aufwärtsführender Terzensprung vorkommt.
7 ff. Der *Basso ostinato* des Pedals ist in unpunctirten Vierteln aufgezeichnet, wie im 𝐂-Takte P; vergl. XVIII, 71 ff.
11. Im dritten Taktviertel hat die linke Hand d als Viertelnote P. Doch deutet der Wurf der ganzen Passage auf B, und für den Achtelwerth überwiegen die Analogien.
12. Bindung fehlt P.
25. Die letzten beiden Noten der Unterstimme = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 P. Gegen das Thema.
31—32. Bindung d′ | d′ fehlt P.
34. Das Ornament fehlt A^1, V.
46. Letzte Note der Oberstimme a′ A^1, V.
47. Unbegründeter Weise in zwei Hälften zerschlagen P. Außerdem fehlt ebendort d′ = 𝅗𝅥 im Tenor.
50. Letztes Achtel der Oberstimme e″ A^1, V.
51. Erste Halbnote des Alts fehlt P und natürlich auch die Bindung. Tenor b statt c′ A^1, V.
52 f. Entstellt in P durch die mangelnde Einsicht des Schreibers, aber mit Hülfe von A^1, V leicht zu erkennen. In 53 fehlt diesen die erste Tenornote, P bietet fis.
54 und 55 fließen ohne Abgränzung in einander P. In 55 fehlt für den Alt die Bindung A^1, V.
57. Taktvorzeichnung 𝐂 P. Vergl. Commentar zu VI, Anfang.
70. Das g der linken Hand fehlt in P, ebenso die Andeutung des Pedaleintrittes.
79. Tenor zweimal g = 𝅗𝅥 𝅘𝅥 P.
82. Fehlt in A^1, V.
90. Letzte Tenornote c′. Thema.
94. Das g′ des Alts = 𝅝. A^1, V.
96—97. Bindung im Alt fehlt A^1, V.
97. Zweimal a = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 A^1, V.
98—99. Bindung d″ | d′ fehlt P.
101—102. Desgleichen.
99—100. Bindung c′ | c′ von mir zugesetzt.
103. Das Ornament fehlt A^1, V.
110. Im letzten Taktdrittel des Alts zweimal a = 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 A^1, V.
123. Vorletztes Achtel im Alt fis′ statt f′.
125. Bindung a a fehlt P.
135—136. Bindung g′ | g′ fehlt P.
136. Desgl. Bindung es″ es″.
137. Das Trillerzeichen nur in V und P, und wie es scheint, an letzterer Stelle erst von andrer Hand nachgetragen.

140. Pedal letzte Note f, wider das Thema. Das zweite Mal in dieser Fuge, daß ein derartiger Fehler von allen Handschriften geboten wird; vergl. 90.
143. Die Pedaltöne fehlen in P.
144—145. Bindungen fehlen in P.
146. Oberstimme als punctirte halbe Note P, V.
149. Das zweite g′ geben die Handschriften nur als halbe Note. Da es in den folgenden Takten in derselben Stimme weiterklingen soll, so liegt sicherlich ein Versehen vor. Auch die beiden Bindungen habe ich hinzugefügt.
152. Letzte Tenornote g′, nicht f′, A^1, V.
155. In dem zweiten Taktdrittel bieten dieselben Handschriften für die Unterstimme h′, nicht c″.
160. In A^1, V sind die repetirenden a′ jedesmal an die darüber stehende Zweiunddreißigstelnote gezogen.
161. Auffällig ist das Fehlen des d′.

XV. *Präludium und Fuga.*

Siebentes Stück in P, sechstes Stück in A^1, A^2, V.

8. Bindung f′ f′ fehlt.
9—10. Bindung fehlt.
13—14. Bindung d′ | d′ fehlt.
14—15. Bindung fehlt.
16 und 17. Auch hier fehlen für die dissonirenden Töne alle Bindungen, ebenso 17 für b′ b′.
22. Erstes Viertel des Tenors e′, mit dem Alt zusammentreffend A^1, V.
38. P hat schon im zweiten Viertel b′, A^1 und V erst im vierten.
45. Ornament fehlt in P, ist in A^1 und V hier und an den folgenden Stellen mit tr. bezeichnet.
49. Ornament fehlt P.
57. Desgleichen.
61. P schreibt bei der mit dem vierten Viertel beginnenden Sechzehntelpassage Manual vor, Pedal erst wieder bei dem letzten Achtel von 70. Da durch diese Vorschrift das Fugenthema halb vom Pedal, halb vom Manual vorzutragen wäre, so liegt der Irrthum auf der Hand.
64. Alt fängt mit e′ = ♪ an. Dies ist so überflüssig und unmotivisch, daß ich es glaubte fortlassen zu dürfen.
65. Der Tenor hat in P statt der Sechzehntelgruppe nur e′ e′ e′ = ♫ auszuführen.
70. Statt des c‴ bietet P c″.
89. Statt D G im letzten Viertel giebt P: E F D G als vier Sechzehntel, wodurch das Thema alterirt wird. Zuverlässig hat der Abschreiber diesen Fehler in seiner Vorlage schon vorgefunden; in der Handschriftenlinie Y wurde er entdeckt und getilgt.
104 und 105. Das dreimalige c″ des Alts ist als Sechzehntel an das darüber stehende e″ gezogen.
120. Im letzten Viertel Pedal nur G = ♩ A^1, V.
122. Tenor im letzten Viertel  . Die dadurch entstehenden Quinten konnten unmöglich durchgelassen werden. Auch entspricht der geänderte Gang mehr der Art der Buxtehudeschen Fiorituren.
127. Letzter Accord im Tenor $\frac{c'}{f}$. Daß nicht ohne Terz hat geschlossen werden sollen, wird man ohne weiteres annehmen dürfen.

XVI. »*Praeludium: ex: G: B: Diet. Buxtehauden.*«

Zwölftes Stück in P.

2. Drittes Viertel $\frac{g'}{d'}$ als halbe Noten. Ungenaue Notirungsweise, hervorgerufen durch den ausgehaltenen G moll-Accord der linken Hand, wenn nicht gar nur ein Schreibfehler.
5. Statt des punctirten Sechzehntels ein punctirtes Achtel. Ebenso 6 und 8.
10. Fünftes Achtel g; vergl. Durchführung.
13. In der Mittelstimme das achte und neunte Achtel a und g.
20. Bindung fehlt.
21. Erste Hälfte. Die beiden Töne der Mittelstimme fehlen.
25. Zehntes Achtel der Oberstimme f′.
26. In Buxtehudes Orgelcompositionen ist mehrfach auf Decimengriffe gerechnet. So hier, ferner 28, 41, 96, 147—148, XX, 120; VI, 125 Nonengriff.
27. Anfangsnote c″ der Oberstimme ohne Punct; vergl. 29.
29—30. Bindung fehlt.
32. Ueber die Pausezeichen s. XVIII, 71.
34. Bindung f′ f′ fehlt, ebenso die gesammten Bindungen von 34—35. Das d′, letztes Achtel, habe ich zugesetzt, weil die frei eingeführte None mir selbst für Buxtehude zu gewagt erschien; außerdem stockt sonst die Bewegung in auffälliger Weise.
38. Drittes Viertel e′ in der Mittelstimme von mir ergänzt. Es könnte auch a dagestanden haben, doch ist mit e′ die Stimmführung belebter.
41—42. Bindungen fehlen, scheinen aber bei dem allmählichen Entstehen des Accords in dem letzten Viertel von 41 durchaus nothwendig.
52. Fünfte Note im Alt wieder d′.
69. Zweites Sechzehntel a′, das zweite Viertel des Alts fehlt.
78. Oberstimme im dritten Viertel f′.
79. Tenor hört mit dem zweiten Viertel auf.
82. Nur für die zweite Takthälfte steht ein d = 𝅗𝅥, auch fehlt die vom vorigen Takt herübergehende Bindung.
84. Im Tenor g zuerst als Viertelnote, dann ohne Bindung als halbe Note wiederholt.
85—86. Nur g′ gebunden.
87. Bass a, nicht as.
96. Zweites und drittes Viertel im Bass c d.
99. g, das dritte Viertel im Basse, fehlt.
105. Daß hier Pedal nothwendig, zeigt 108. Ueber den sporadischen Gebrauch des Pedals in *manualiter* gesetzten Stücken, welcher sich in größerer Ausdehnung noch in den Jugendwerken Seb. Bachs findet. vergleiche »J. S. Bach« I, 210 f. und 243 ff. XXIV, 60 ff. soll es auch wohl hinzugenommen werden; doch kann es sich hier genau genommen nur um die tiefere Gründung von zwei Accorden (61 letztes Viertel und 62 erstes

Viertel) handeln, die auch durch die Töne der höheren Octave schon zu ihrem Rechte kommen.

107. Der Achtelgang der linken Hand fehlt.

109. Die Bindungen an den Accord des zweiten Viertels fehlen. Der auf das vierte Viertel fallende Accord der rechten Hand $\frac{b'}{g'\ d'}$ stellt eine Schleuderhaftigkeit des Satzes dar, für die ich bei Buxtehude kein Beispiel weiß, weshalb ich b′ fortgelassen habe.

113. Die Pausezeichen habe ich der heutigen Praxis zu Liebe geändert. Ebenso 124, 142 und 144, wo übrigens immer nur für die pausirenden ersten drei Sechzehntel ein Zeichen steht. Vergl. I, 95.

120. In der Oberstimme nur zu Anfang g′ = ♪, nachher Lücke.

136. Die ersten drei Sechzehntel im Bass g f g.

XVII. »*Fuga. di D: B. H.*«

Handschrift des Andreas Bach Fol. 61b—62b.

D. B. H. = Dieterico Buxte-Hude; das H ist beigefügt zur Unterscheidung von B. = Böhm, B. = Bruhns u. s. w.

31. C mit Punct. Da die linke Hand sofort das Fugenthema zu übernehmen hat, habe ich statt des Puncts eine Achtelpause gesetzt.

35. Im dritten Viertel über den Terzengängen noch ein halbverwischtes punctirtes g″.

38—39. Bindung fehlt.

43. Oberstimme zweite Note d″.

62. e e gebunden, entspricht der übrigen Fassung der ganzen Stelle nicht.

69—76. Die Bogen bedeuten, daß die einzelnen Töne des gebrochenen Accords liegen bleiben sollen. Ich habe die Stelle nicht umgeschrieben, weil es wünschenswerth ist, daß man sich an dieses Zeichen wieder gewöhnt. Vergl. II, 44.

XVIII. »*Fuga. ex: B: D: Dietr: Buxtehuden.*«

Achtes Stück in P.

10. Zu dem Sextaccord $\frac{e'}{h\ G}$ vergl. V, 90.

12—13. Bindung fehlt.

35 ff. Genau nach der Handschrift. Es versteht sich übrigens, daß 𝅗𝅥. = ♩ ist. Die Sextolenbezeichnung geht durch bis 39, doch schien es genügend, wenn sie im ersten Takte beibehalten wurde. Vor 40 das Zeichen 𝐂 (𝐂); ich habe es fortgelassen, weil man consequenterweise sonst bei 35 auch $\frac{12}{8}$ vorzeichnen müßte.

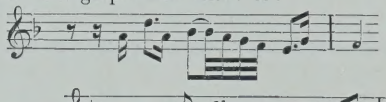
36. Am Anfang fehlen die Bindungen zwischen d″ d″ und b b; desgleichen in der zweiten Takthälfte g′ g′.

37. Bindung d′ d′ fehlt.

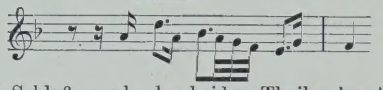
38. Erste Sextole, letztes Sechzehntel e″; schien mir hier, wo durchaus die Tonart B dur herrscht, unmöglich, würde nur als Nebennote, wie 37, vorkommen dürfen.

39. Bindung fehlt.

46. d′ im dritten Viertel ohne Doppelpunct. Es ist nicht gesagt, daß dieses auf einem Versehen beruhen müsse. Der Doppelpunct war zur Zeit Bachs und Händels noch nicht gebräuchlich, man scheint zuweilen den einfachen Punct auch da gesetzt zu haben, wo die Note nicht um die Hälfte, sondern um drei Viertel ihres Werthes vergrößert werden sollte. Sicher ist, daß der einfache Punct oft etwas mehr, oft aber auch etwas weniger zu bedeuten hatte, als die Hälfte des Werthes seiner Note. Letzteres ist z. B. VI, 11 der Fall. Beispiele aus Couperins Clavierstücken hat kürzlich Fr. Chrysander in der Allgem. Mus. Zeitung 1875, Sp. 551—553 zusammengestellt. Es mögen zwei Fälle aus Seb. Bachschen Compositionen hier beigefügt werden. Das Thema der Gigue aus der französischen D moll-Suite ist im Wagenerschen Autograph stets nicht so:



sondern so:



notirt. Die Schlußaccorde der beiden Theile der Allemande in der H moll-Suite derselben Sammlung zeigen im Wagenerschen Autograph für die zweite Hälfte des 𝐂-Taktes die Werthbestimmung ♩. 𝅘𝅥𝅯 ♩ | . Beide Male ist der Punct unterwerthig. Daß indessen der Doppelpunct wohl auch damals schon nicht mehr ganz ungekannt war, darüber s. VI, 84.

47. Im Bass auf dem dritten Viertel d als Achtel, in der Mittelstimme d′ als Achtel.

54—55. Bindung fehlt.

62. Am Anfang fehlt b.

68. Bogen c′ c′ fehlt.

70. Letzte Note im Alt g′.

71. Die halbe und namentlich die ganze Note werden von den Componisten zu Buxtehudes Zeit im $\frac{12}{8}$ Takt häufig ohne Punct geschrieben, seltener schon die Viertelnote. Das gleiche gilt von den entsprechenden Pausezeichen. Letzteres habe ich, mit Ausschluß der Viertelpause, beibehalten; ersteres schien mir bei unserer heutigen Bezeichnungsweise leichter eine Verwirrung hervorrufen zu können, deshalb sind an den betreffenden Noten die Punkte zugesetzt.

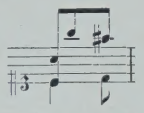
74. Oben sechstes Achtel d″.

XIX. »*Buxtehudi. Org. in Lüb.*«

Gerbers Clavierbuch (s. Vorwort unter 3) S. 64—66.

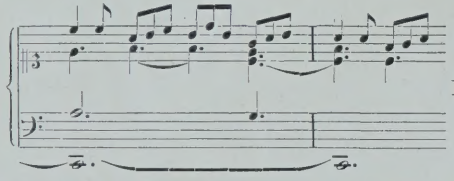
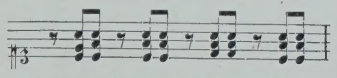
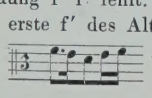
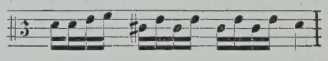
Das kleine Stück hat in der Handschrift an drei verschiedenen Stellen eine Anweisung auf den Pedalgebrauch nämlich für 10—12, 19—21 erstes Viertel, 28—Schluß. Der erste Blick lehrt, daß diese Vorschriften nicht vom Componisten herrühren. Wäre der Eintritt des Pedals 10 richtig, so müßte dasselbe, das fehlende g 13 als vorhanden angenommen, auch bis 16 fortgeführt werden, weil so lange der Satz vierstimmig ist. Der Eintritt 19 fällt mitten in die Durchführung des Alts hinein, und der 28 angezeigte gar zwei Takte bevor das Thema in derselben Stimme ertönt. Außer-

dem ist alles für zwei Hände ganz wohl spielbar und das leicht beschwingte Stückchen gar nicht für die Verwendung reicher Mittel geeignet. Gerber legte sich das Clavierbuch mit 13 Jahren an, es enthält das Material seiner ersten Studien. Jedenfalls hat sein Lehrer, der Cantor Irrgang zu Bellstedt, ihm einige Stellen bezeichnet, wo er zu seiner Uebung von dem Pedale Gebrauch machen könne.

8. Bindung fehlt.
12. Mittelstimme g′ e′ c′.
13. g fehlt.
16. Zweite Hälfte:  .
17. Die beiden tieferen Noten des Anfangsaccordes punctirt.
19. Bindung fehlt.
25. h mit Punct.

XX. *Toccata.*

Dreizehntes Stück in P, achtes Stück in A^1, A^2, V.

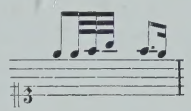
6. Die ersten drei Noten des Tenors fehlen P; desgleichen das letzte Viertel der Oberstimme.
9—10. Bindung im Alt fehlt P.
12. Im dritten Taktviertel Oberstimme f′ g′ a′ P; mit der Beantwortung nicht übereinstimmend.
13—14. Bindung e′ | e′ fehlt P.
14 f.  P. Dagegen A^1, V im Tenor 14 a g = . Daß beides fehlerhaft sei, schien nicht zweifelhaft. Bindung c′ | c′ fehlt in A^1, V.
17. Das dritte Viertel des Tenors g fehlt P. Im vierten Viertel hält der Alt c′ fest und der Tenor hat die Fortsetzung des Themas A^1, V.
18. Tenor letztes Viertel g f = A^1, V.
25. Zweites Taktviertel Pedal G g P.
26. Als drittes Achtel des Tenors d′ (obwohl etwas von seinem Platze verirrt) P.
27. Die obersten drei Tonreihen:  A^1, V.
28. Taktvorzeichnung ¢ P. S. Commentar zu VI, Anfang.
28—29. Bindung c′ | c′ fehlt.
28—30. Das C des Pedals fehlt P.
29. Bindung f′ f fehlt, desgleichen.
30. e′ e′, und g′ g′.
39. Bindung f′ f′ fehlt.
43. Das erste f′ des Alts als Viertelnote A^1, V.
46. Alt:  P; aber vergl. 44.
54. In der zweiten Takthälfte Oberstimme c″ h′ = A^1, V. Die rhythmische belebtere Wendung verdiente den Vorzug.
65. Pedal g = fehlt P.
66. Das erste und zweite fis″ gebunden P. Nach Analogie der ersten arpeggirten Gruppe sind alle folgenden, hier und da nicht ganz genau überlieferten, hergestellt.
69. Das zweite A des Pedals fehlt P.
70. Letzte drei Achtel f′ b′ f′ P.
73. Pedal-D fehlt P. Taktvorzeichnung daselbst ¢; s. darüber 28. Desgl. 80, 89.
84. Achtes Achtel der Oberstimme c″ in allen Handschriften.
86. Letzte Note des Alts f′ als punctirtes Viertel in allen Handschriften. In P ist der Takt auch sonst noch durch den Unverstand des Abschreibers entstellt.
87. Letzte Note des Alts d′ P.
88. Bindungen im Alt fehlen.
95. c′ ohne Punkt P. In derselben Handschrift fehlt das letzte Viertel des Alts. A^1 und V haben aus dem vorhergehenden f′ eine halbe Note gemacht, wieder ein mißglückter Emendationsversuch. Die Stimme soll pausiren, da sie mit Beginn des folgenden Taktes das Thema übernimmt. Dagegen habe ich im zweiten Viertel des Alts eine Aenderung gewagt. Die Handschriften haben a′ als Viertelnote, wodurch im vierten Achtel ein harmonischer Unsinn entsteht. Durch die Conjectur a′ g′ = erreicht man zwar immer noch keine musterhafte Stimmführung, aber doch richtige Harmonienfolgen.
99. Die Handschriften sind in der Ueberlieferung einstimmig. Hart und gewagt, doch nicht absolut unmöglich; vergleiche 8.
101. Erstes Viertel des Tenors f als halbe Note A^1, V. A als erste Note des Pedals fehlt P.
102. Bindung fehlt P. Drittletzte Note b′.
111. Oberstimme auf dem dritten Viertel b′ A^1, V. Ein Punct fehlt hier und im folgenden Takt P.
113. Der Pedalton ist nicht angezeigt, aber doch sicher beabsichtigt.
115. Unterstimme  in allen Handschriften.
118. Vorletztes Zweiunddreissigstel cis′ A^1, V. Das cis′ hat h zur Voraussetzung. Gewiß aber ist b und c′ gemeint.
119. a′ im Alt eine halbe Note A^1, V.
120. Ueber den Decimengriff vergl. XVI, 26.
121. Zweites, viertes und sechstes Sechzehntel im Pedal: c′ b c′. Vorletzte Note der Oberstimme nicht punctirt P. Aber vergl. 122.
126. Im Alt f′ statt fis′ P.
129. Das letzte Viertel d′ fehlt A^1, V.
130. Tenor c′ c′ = A^1, V.
131. Bindung fehlt P, desgl. die erste Takthälfte für den Tenor.
132. Zweites Viertel des Tenors fehlt P; möglich daß eine Viertelpause beabsichtigt ist; c des Pedals an den folgenden Takt gebunden A^1, V.

139. Accord der linken Hand und des Pedals nicht an den folgenden Takt gebunden, der überhaupt für die erste Takthälfte des unteren Systems eine Lücke hat P. Dagegen fehlen die Fermaten in A^1, V.

XXI. »*Toccata con pedale del Sig^re Buxtehude.*«

Ueber die Quelle s. das Vorwort unter 2.

Taktvorzeichnung zu Anfang und 38 𝔠; s. Commentar zu VI, Anfang.

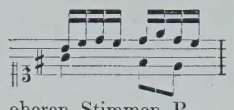
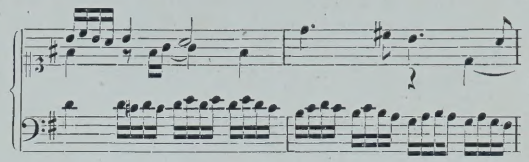
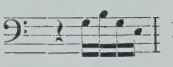
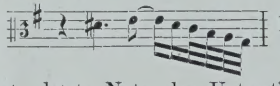
16. d′ fehlt, sowie in 19 b. Da die Fünfstimmigkeit im Folgenden überall durchgeführt ist, so erschien hier das Wegbleiben des fünften Tones, auf den der Stimmgang des vorigen Taktes jedesmal zweifellos hinführt, doch gar zu grundlos. Ein ähnlicher Schreibfehler 22, wo in der zweiten Takthälfte das viermalige c′ fehlt. — Den Vorhalt in 16 und 19 habe ich nicht gebunden, weil auf dem Wiederanschlagen derselben Töne das Charakteristische der Stellen beruht.
17. Im 3. und 4. Viertel e′.
19. Siehe 16.
22. Siehe 16.
25. Die dritte Stimme hat auf dem 4. Viertel eine Lücke.
28. g′ als halbe Note.
29. g als halbe Note.
33—34. Bindung f′ | f′ fehlt.
36. b′ b′ zweites und drittes Viertel nicht gebunden. Oberstimme in der letzten Takthälfte  .

Die drei Zweiunddreißigstel könnten auch als Triole gedacht sein und würden nach der Schreibweise jener Zeit den Werth von zwei Sechzehnteln haben. Indessen kommt eine solche vereinzelte Triole nur äußerst selten vor; vergl. VII, 23.

38. In der Handschrift das Wort *Fuga.* Aber der Begriff der Toccata und speciell der Buxtehudeschen schließt die Fuge schon in sich; vergl. XX und XXII. Ueber das Taktzeichen siehe den Anfang des Commentars.
40. Letztes Achtel des Alts f′.
43. Das dritte Achtel des Alts ist unthematischerweise nicht punctirt. 69 Pedal beweist aber, daß dies kein Schreibfehler ist. Und dann entfällt auch die Berechtigung in 57 zu ändern.
60. Das auf dem zweiten Achtel einsetzende f′ des Tenors fehlt.
72. Ob diese Stelle nicht der in 84 analog gestaltet sein soll, oder jene dieser, ist fraglich, läßt sich aber nicht entscheiden.

XXII. *Toccata.*

Vierzehntes Stück in P, viertes in P^a (s. Vorwort unter 10).

1. Die Ornamente in diesem Takte und wo sie in dem Verlaufe des Stückes sonst noch vorkommen finden sich nur in P^a.
3.  als erste Takthälfte in den beiden oberen Stimmen P.
6. u. 7.  P.
9. Bass zweite Takthälfte h = 𝅗𝅥 P; die erste Note des folgenden Takts dann auch c′.
11. Oberstimme achtes Sechzehntel f′ P.
15. Drittes Taktviertel im Bass cis P.
18. Ersten drei Sechzehntel der Oberstimme d′ fis′ d′ P.
19. Fermaten fehlen P.
21. Bindung fehlt P^a.
23. Bindung fehlt P^a.
24. Unterstimme vom letzten Taktviertel an bis zum Themaeinsatze im folgenden Takte eine Octave tiefer P.
25. Oberstimme Anfang d″ c″ = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 P.
25—26. Bindung fehlt.
27. fis′ als Achtelnote P.
28. Bindung fehlt; vergl. 21.
29. Letzte Note der Mittelstimme c′ P; Fugenthema.
30. Unterstimme letztes Taktviertel a fis h fis als vier Sechzehntel P.
31. Oberstimme erste Note g′ P.
33. Unterstimme zweite Takthälfte  P.
35. Achtes Sechzehntel g P.
36. Sechstes Sechzehntel a P.
37. Zehntes Sechzehntel g′ P.
38. Unterstimme im dritten Viertel d P.
41. Ueberall c, nicht cis P. Ebenda im dritten Viertel der Oberstimme zuerst eine Zweiunddreißigstel-Pause; folglich reicht die Passage auch nicht bis a″ sondern nur bis g″.
42. Im ersten Viertel fis′, im zweiten f P.
43. Im ersten Viertel f″ P.
45. Mittelstimme  P.
46. d′ ohne Punct, letzte Note der Unterstimme f, das mittlere d′ durch den ganzen Takt gebunden P.
47. Bindung der Oberstimme fehlt P.
48. Mittelstimme die letzten beiden Achtel c′ b; Unterstimme letztes Viertel c P.
50. In P ist dem Schlußaccord das G hinzugefügt.

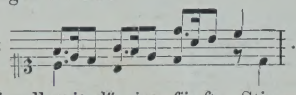
XXIII. »*Canzonet. ex G. ♮: Diet. Buxtehuden.*«

Sechstes Stück in P.

5 u. 5—6. Bindungen fehlen.
10 u. 12. Desgleichen.
20. Dem ersten Viertel des Tenors fehlt der Punct.
24. Bindung g′ g′ fehlt.
26. Der ersten Note des Alts fehlt der Punct.

32. Die letzten drei Noten des Alts: d′ d′ c′. An der vorhergehenden Note fehlt der Punct.

34 u. 34—35. Bindungen fehlen.

35. Im oberen System:  . Im dritten Taktviertel soll mit d″ eine fünfte Stimme frei einsetzen.

XXIV. »*Canzonet: ex: D: F Diet. Buxtehuden.*«

Zehntes Stück P.

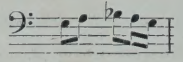
15. a′ ohne Punct, Pausezeichen fehlt; indessen schien die beabsichtigte Stimmenführung doch klar.

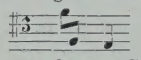
20. Die erste Note des Alts fehlt.

35—36. Nur eine Bindung zwischen g′ | g′. Nöthiger ist sie jedenfalls für h′ | h′. Ich habe sie hier zugesetzt, ohne sie dort zu entfernen.

58. Die beiden Basstöne fehlen.

60. Der untere Bogen im System der linken Hand fehlt. Die vierte Note der Oberstimme wird durch ein vorgesetztes Quadrat noch ausdrücklich als h′ markirt. Ueber den muthmaßlichen Pedalgebrauch an dieser Stelle s. XVI, 105.

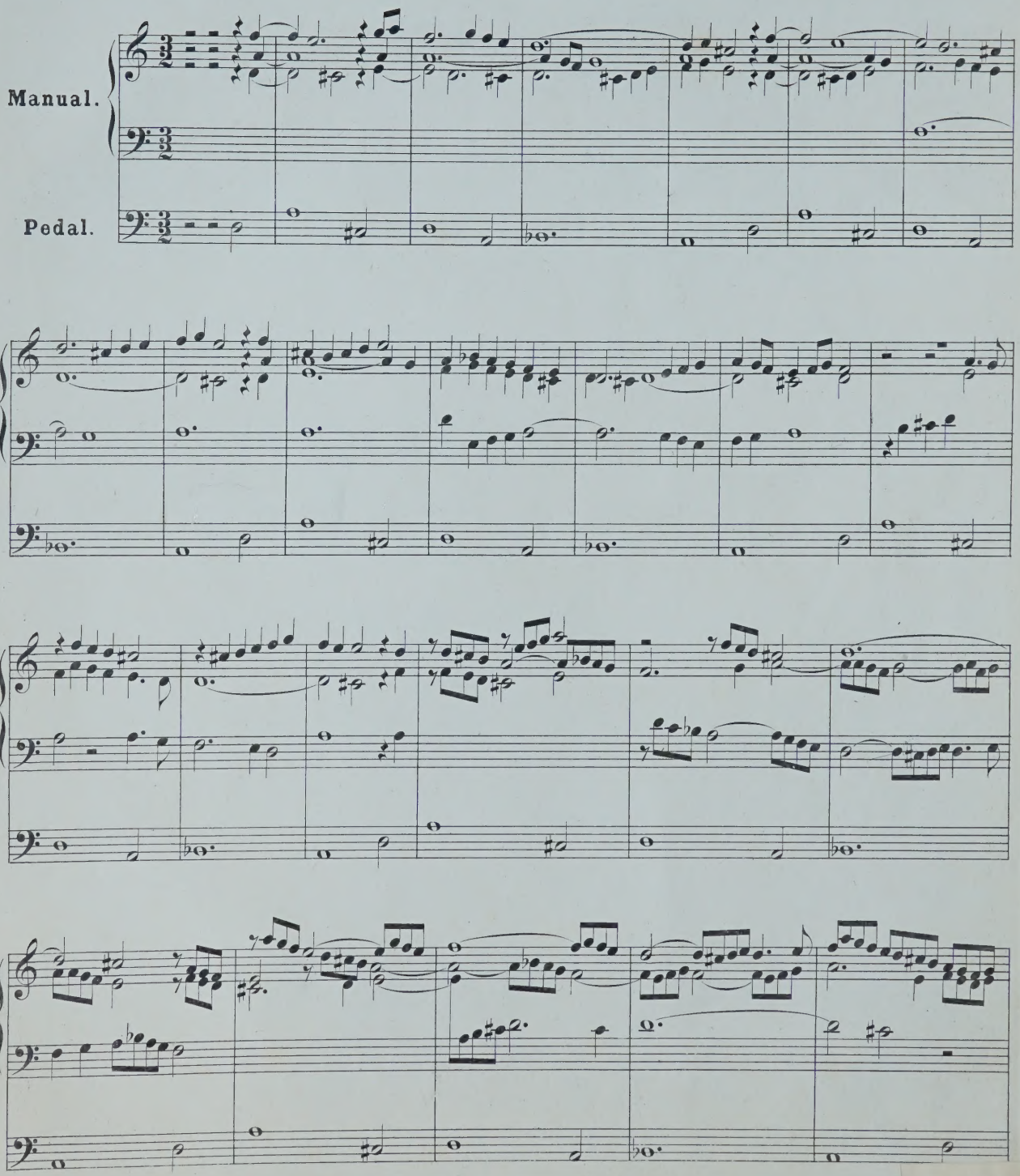
72. Bass:  . Fugenthema.

74. Von der Richtigkeit dieses Taktes bin ich nicht ganz überzeugt. Der Alt setzt ungeschickt ab; für den Tenor erwartete man eher  als letzte Takthälfte. Daß indessen gewaltsame Sprünge der Stimmführung Buxtehudes nicht fremd sind, beweist sogleich 78—79, ferner 76, wo der Alt, um der Verdopplung des Leittons auszuweichen, aus der Secunde eine Quinte abwärts springt.

84. Drittes Achtel der Oberstimme g′.

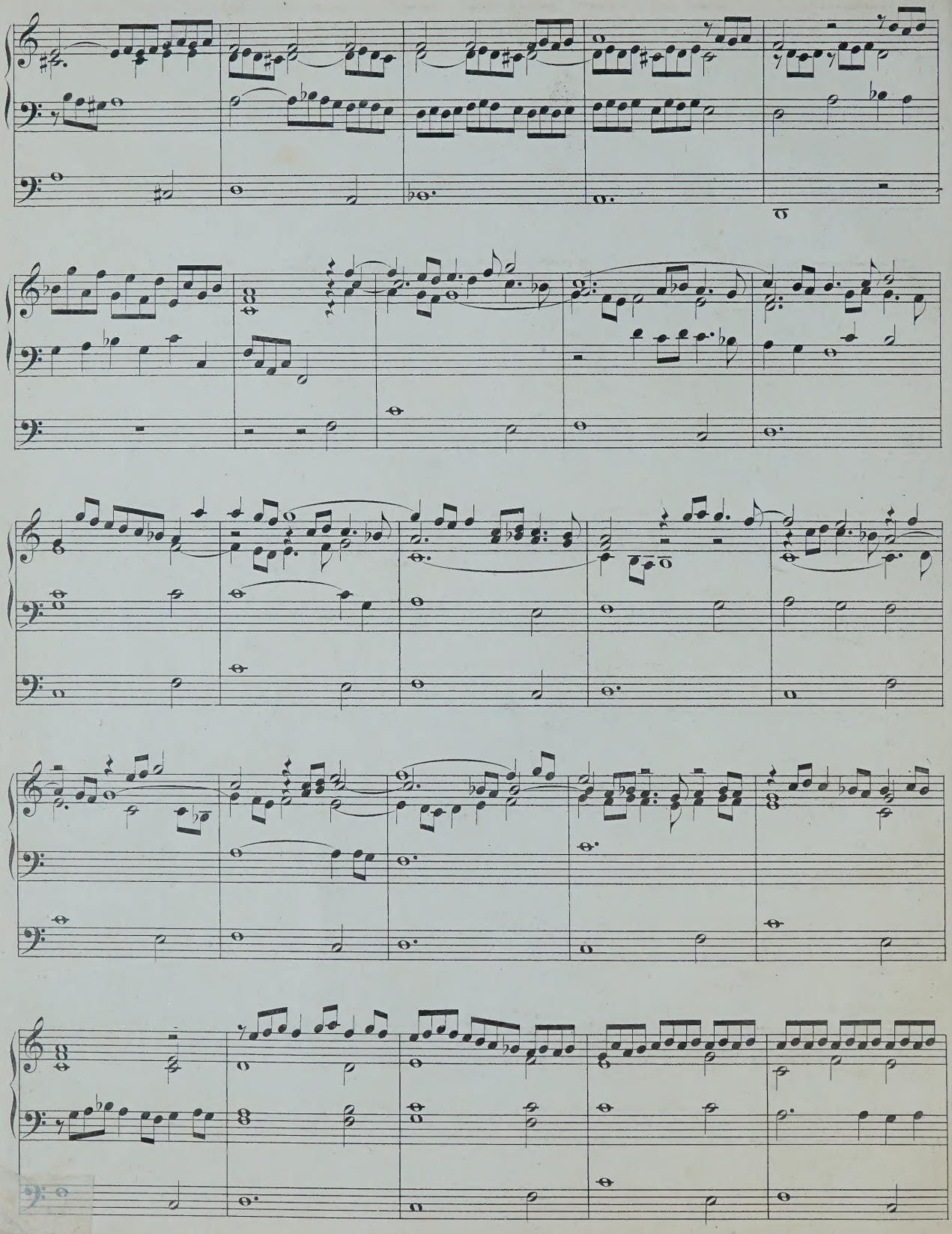
87. Letzte Bassnoten e A H.

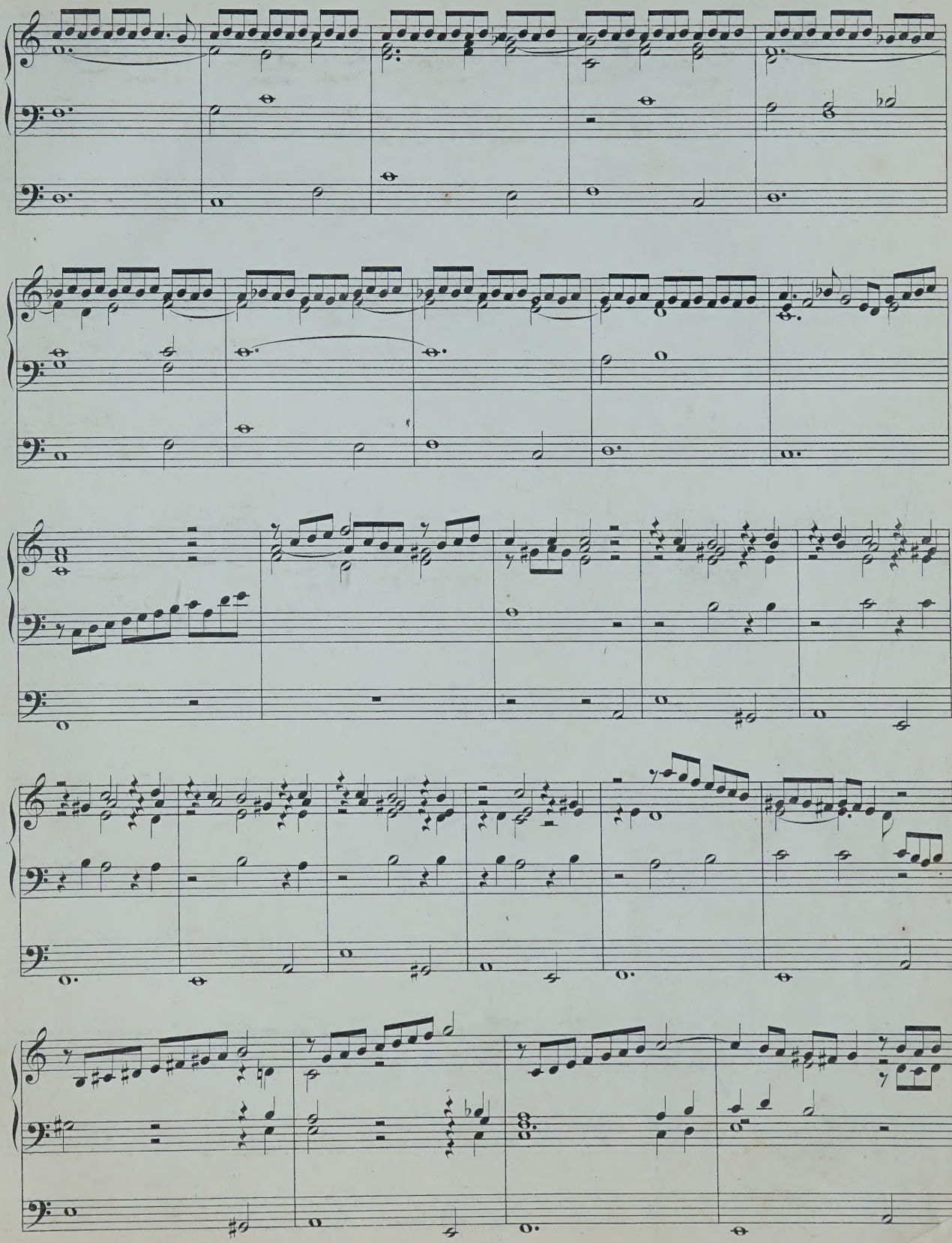
I. PASSACAGLIO.

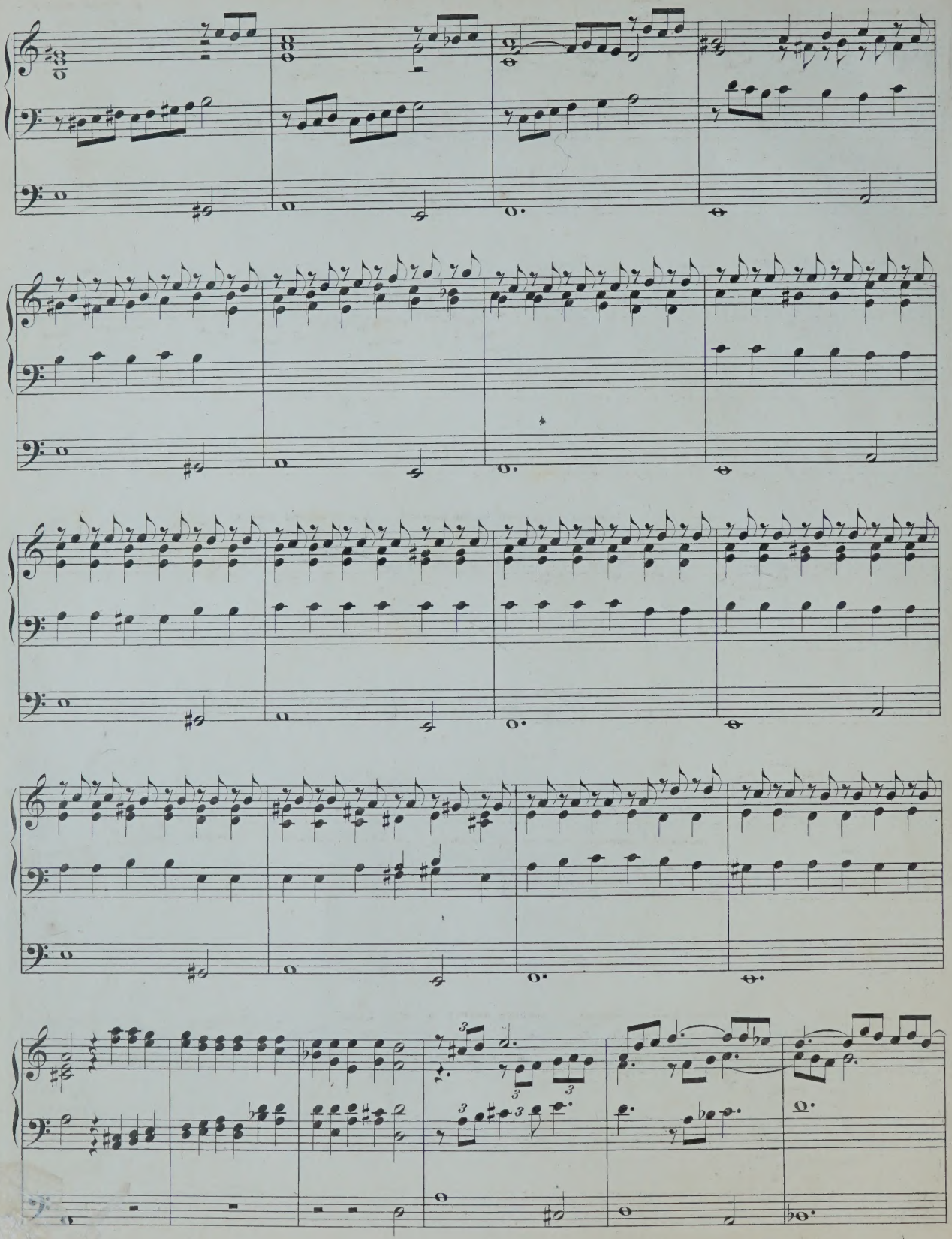


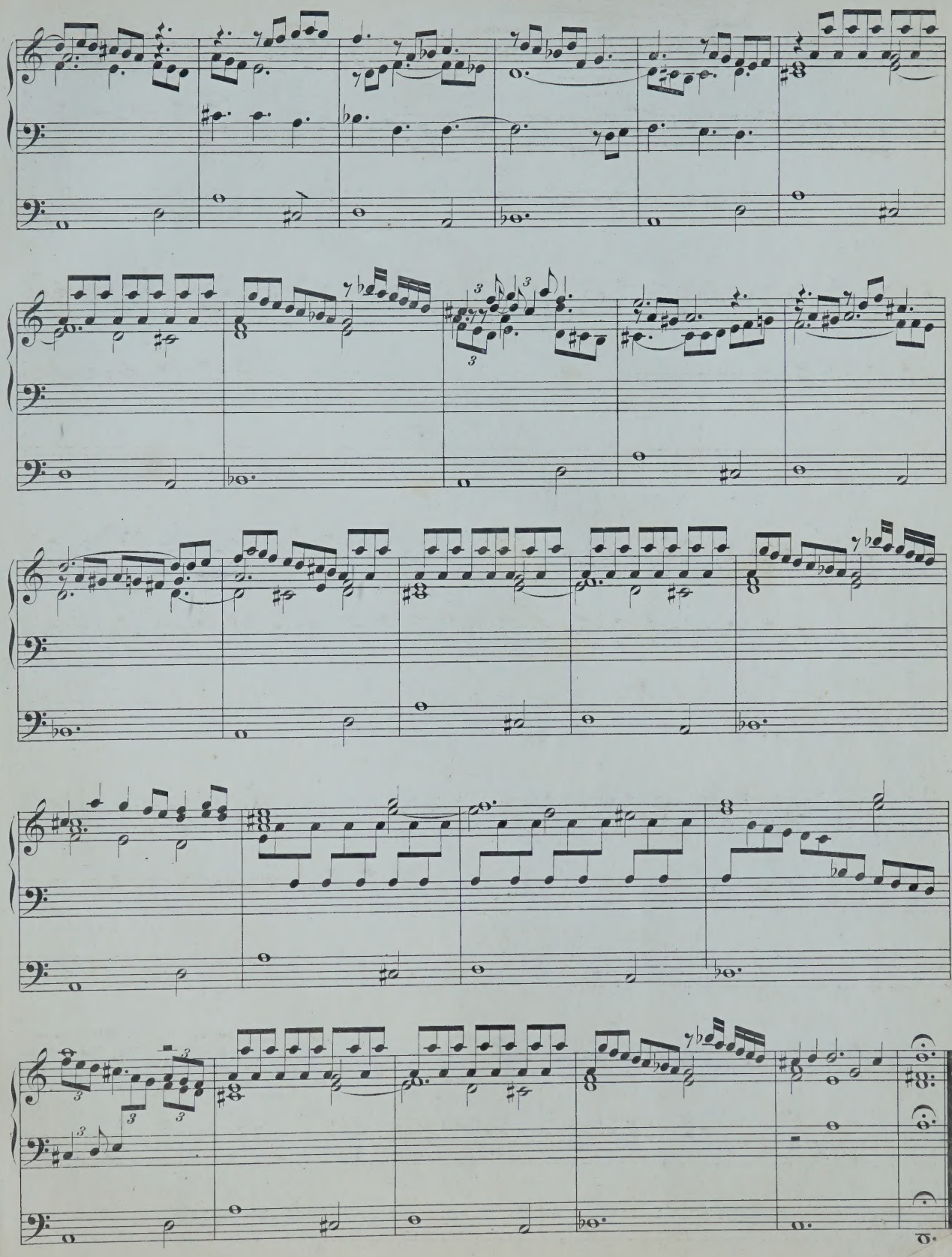
Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

14208

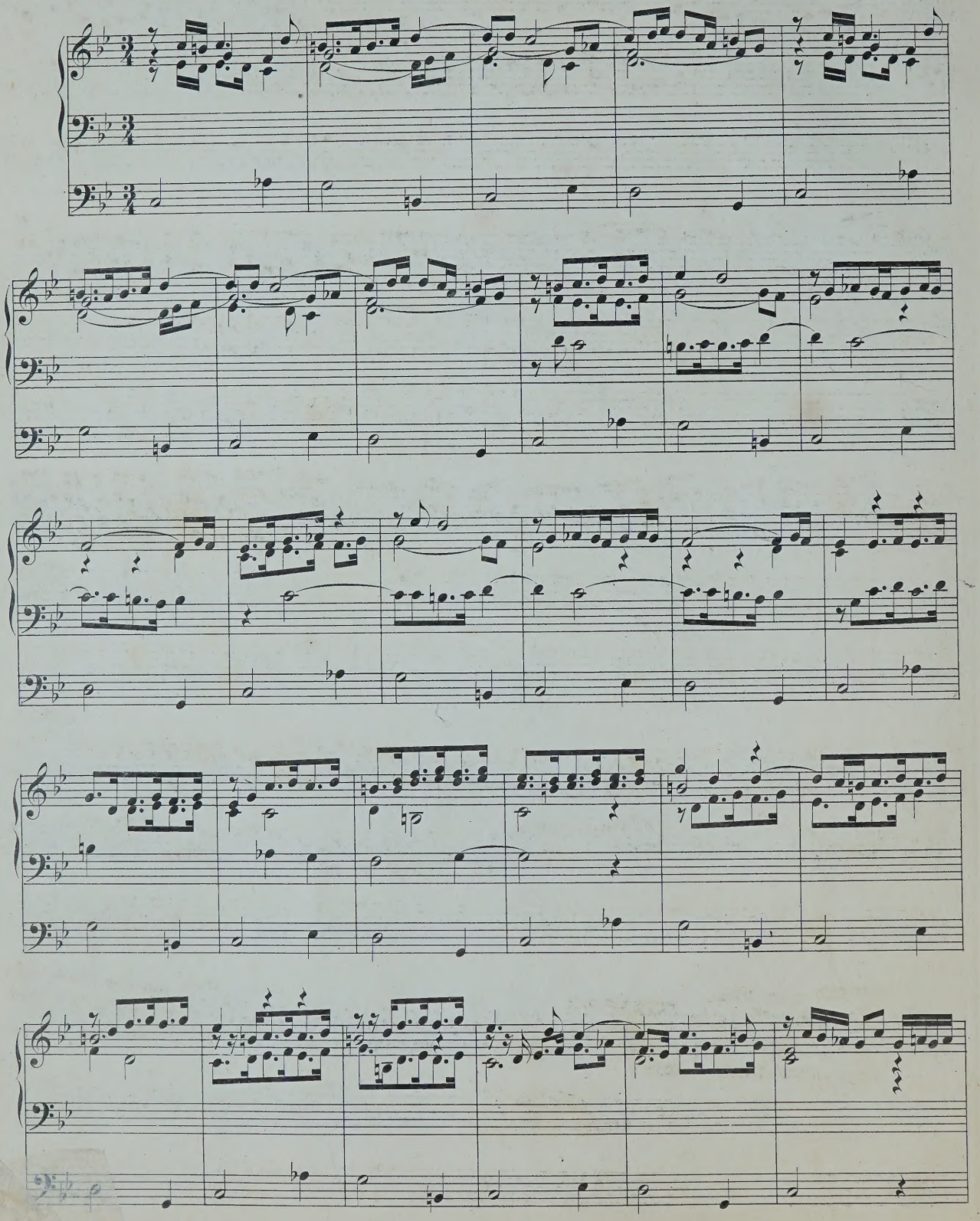


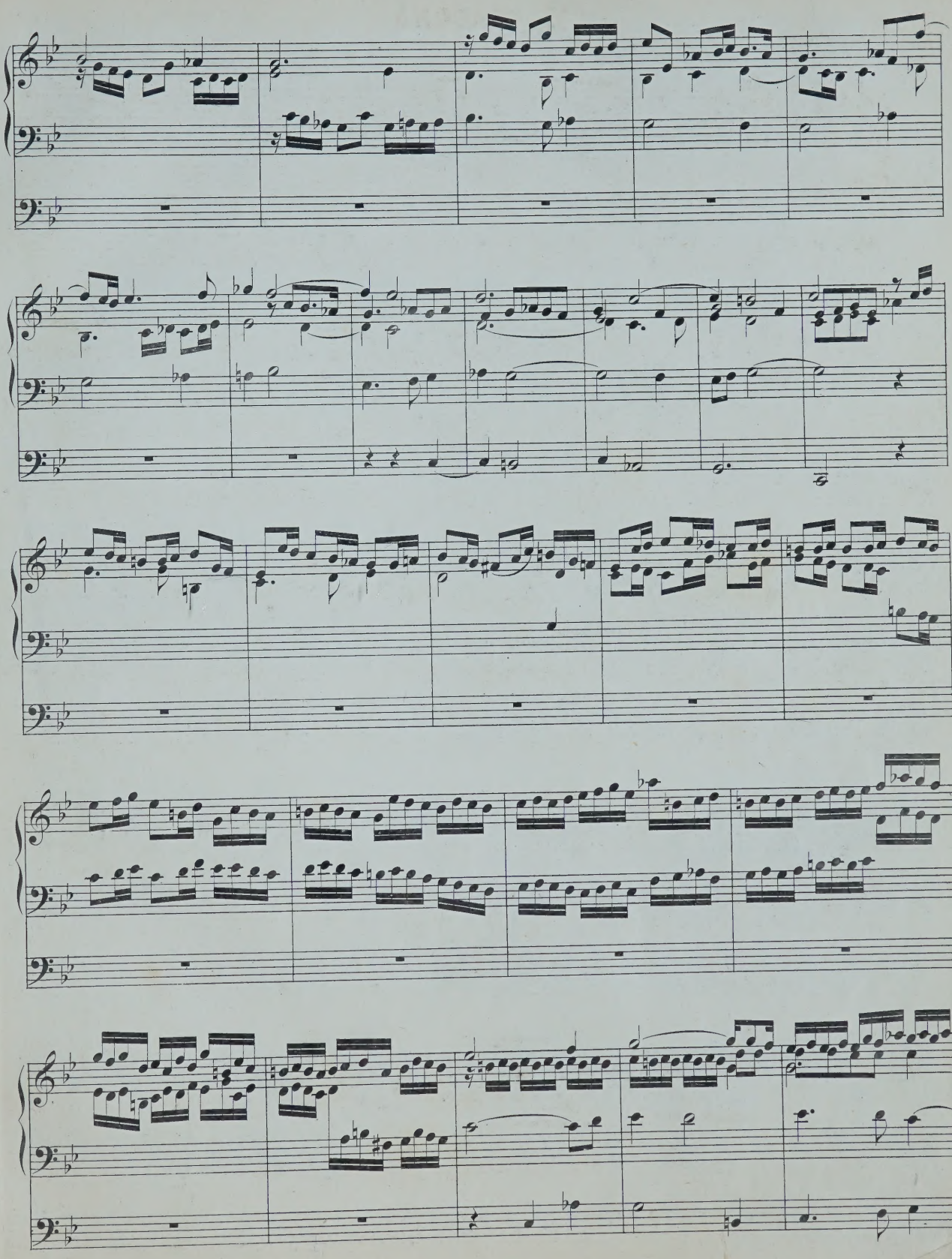


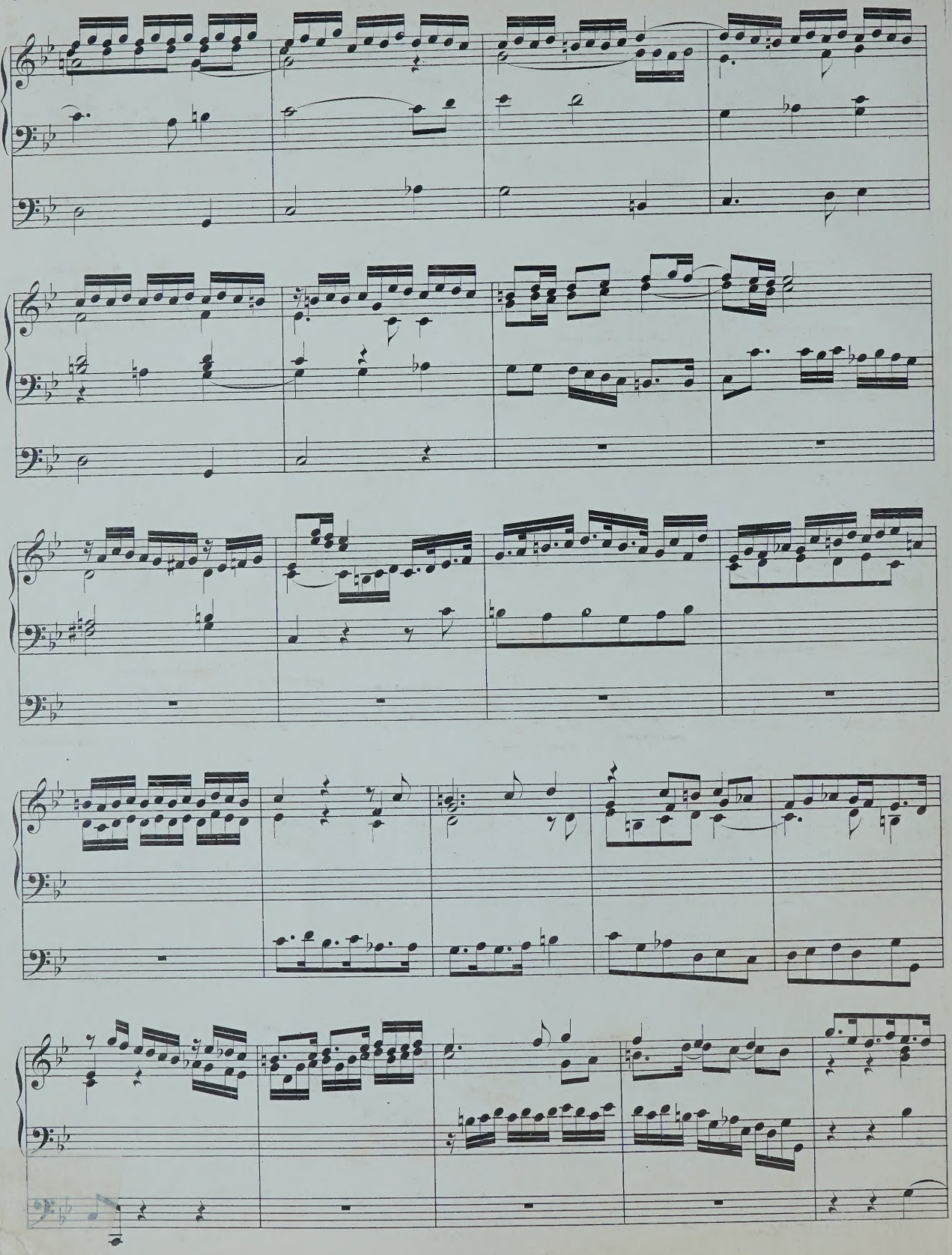


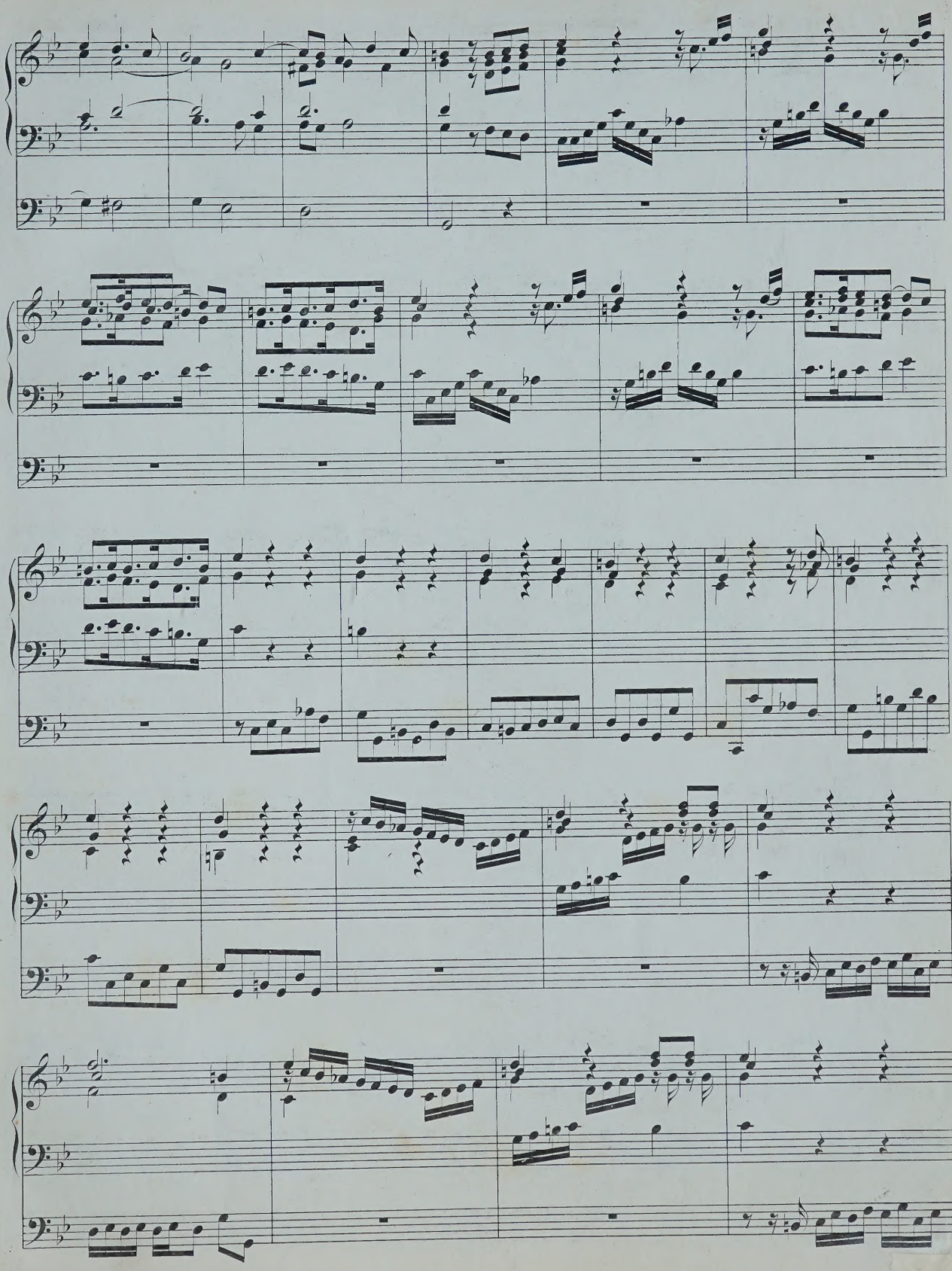


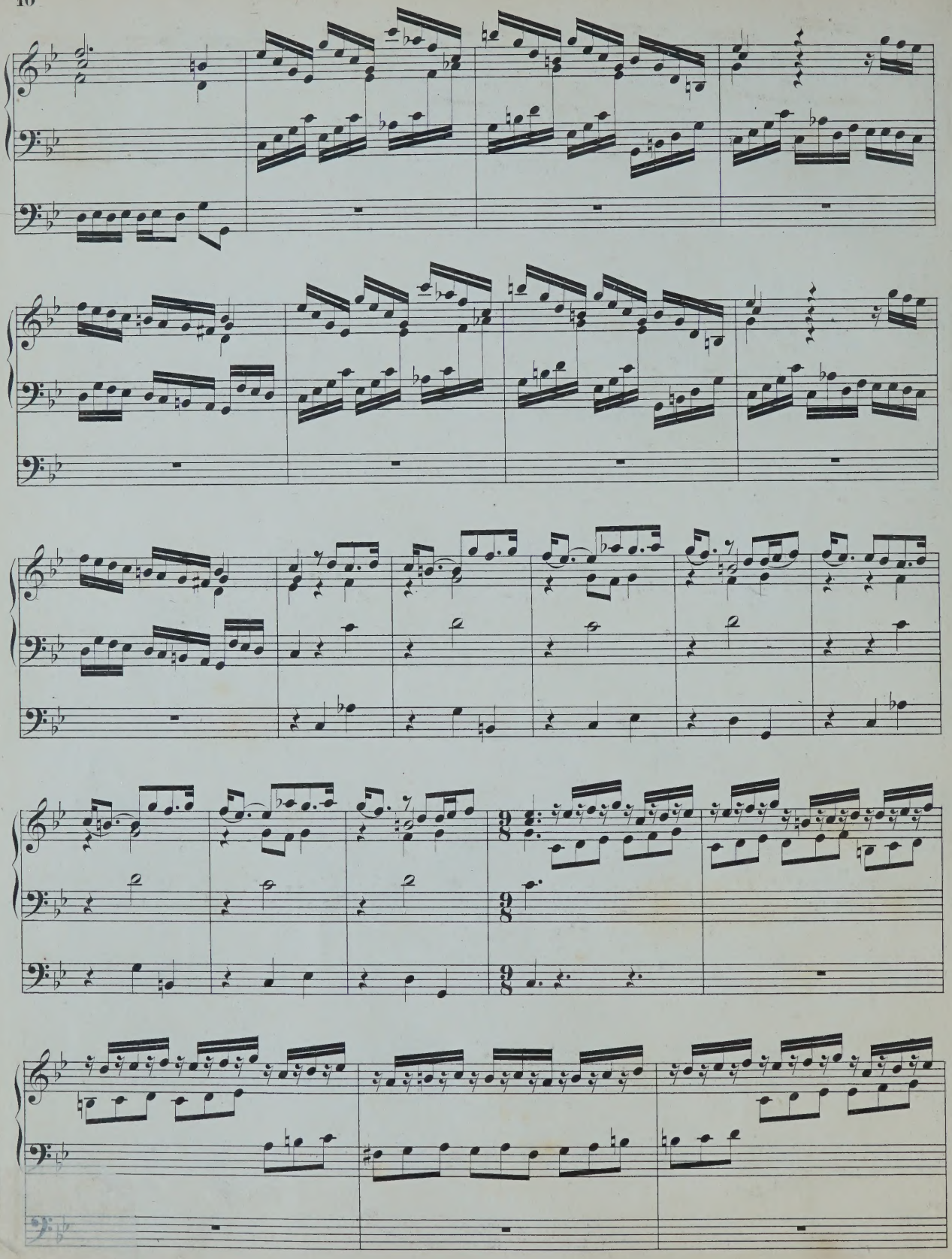
II. CIACONA.

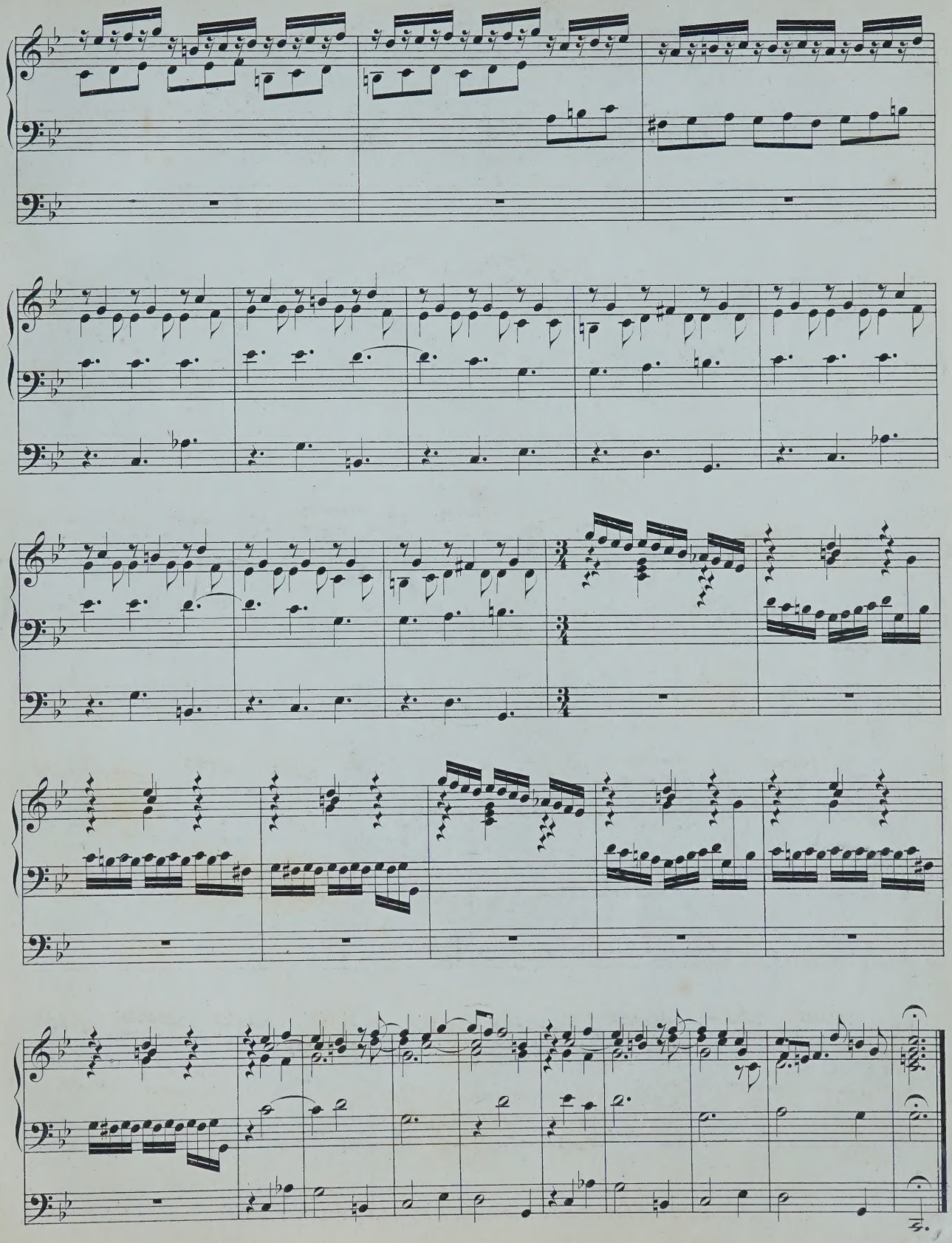




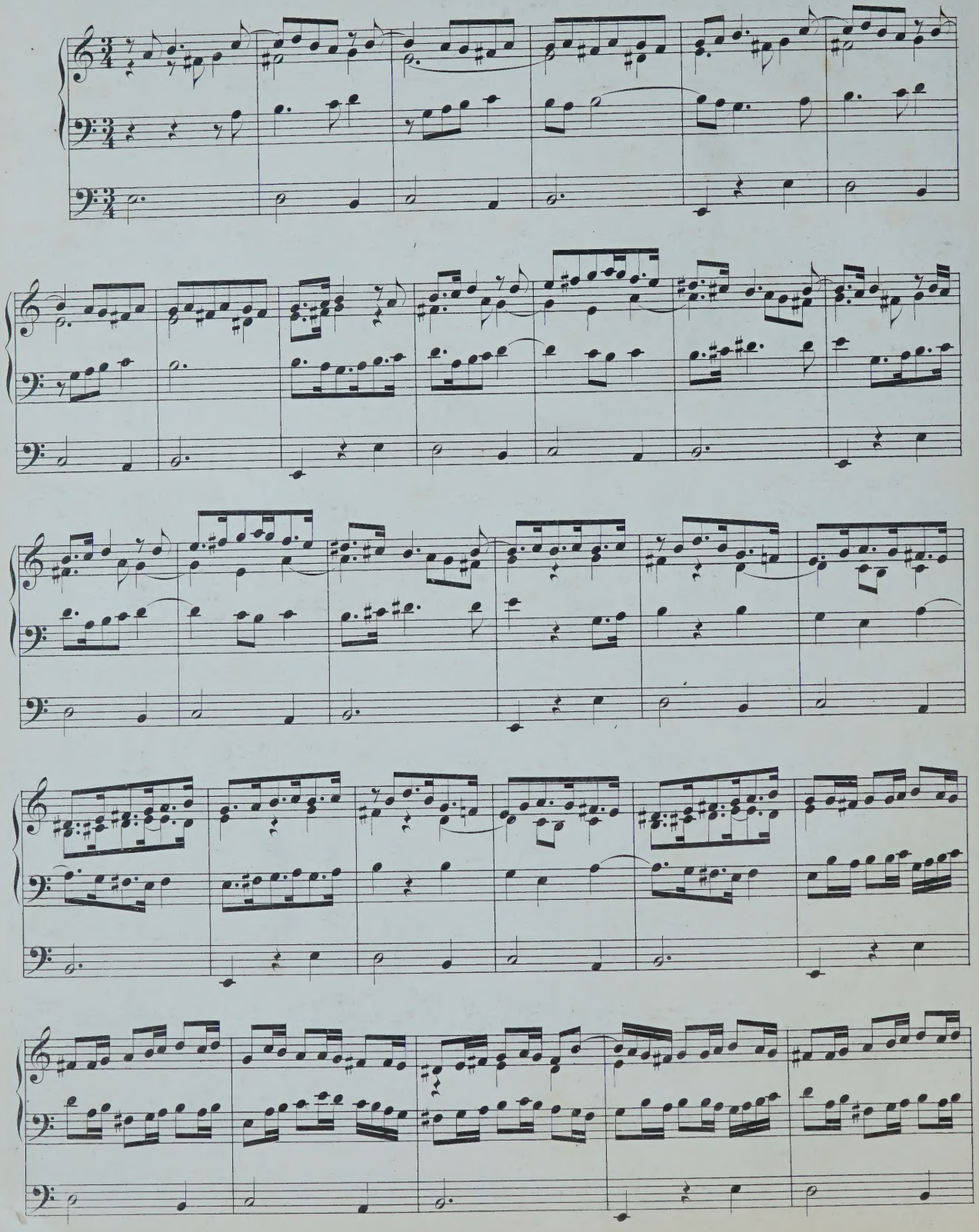


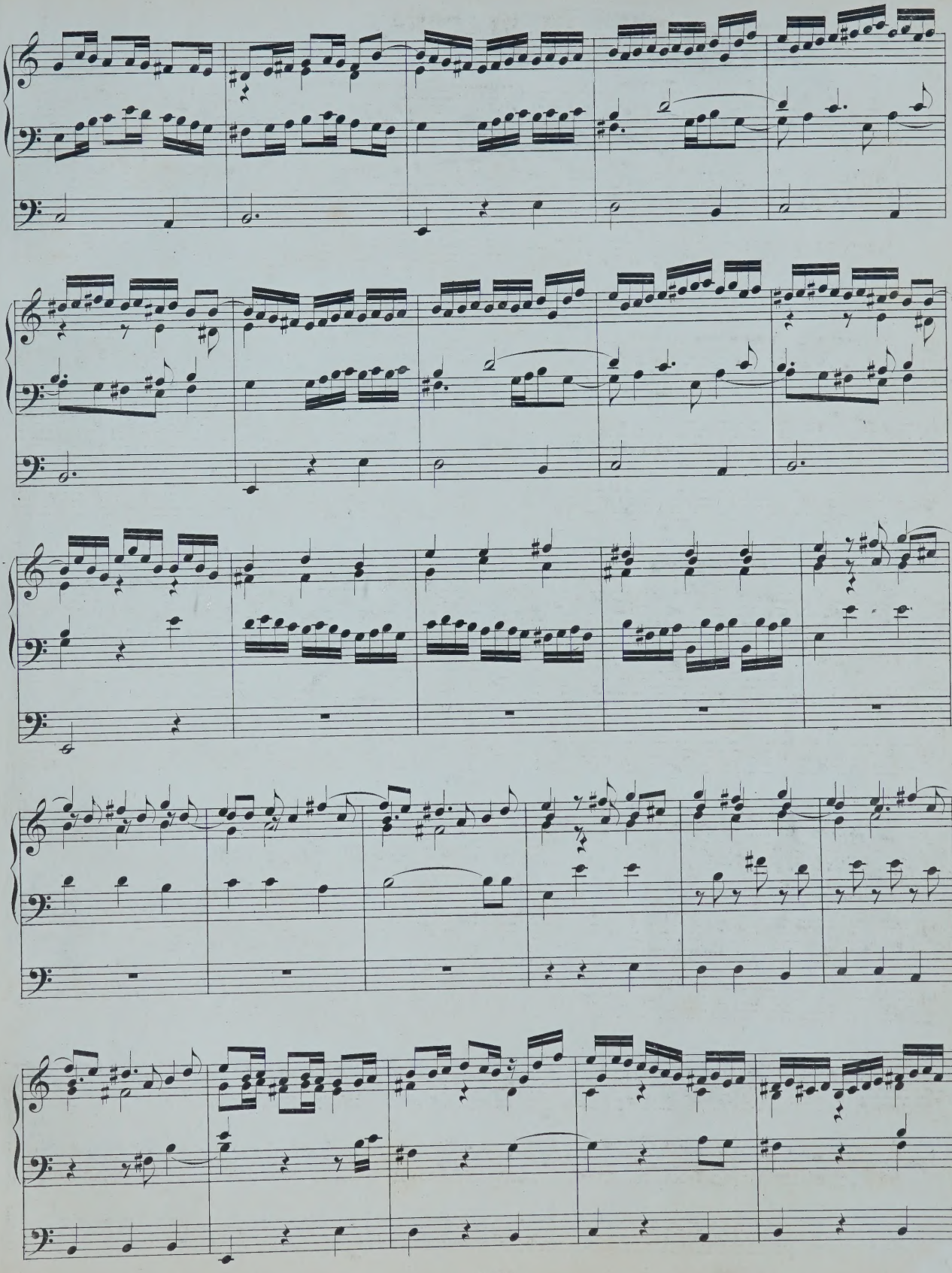


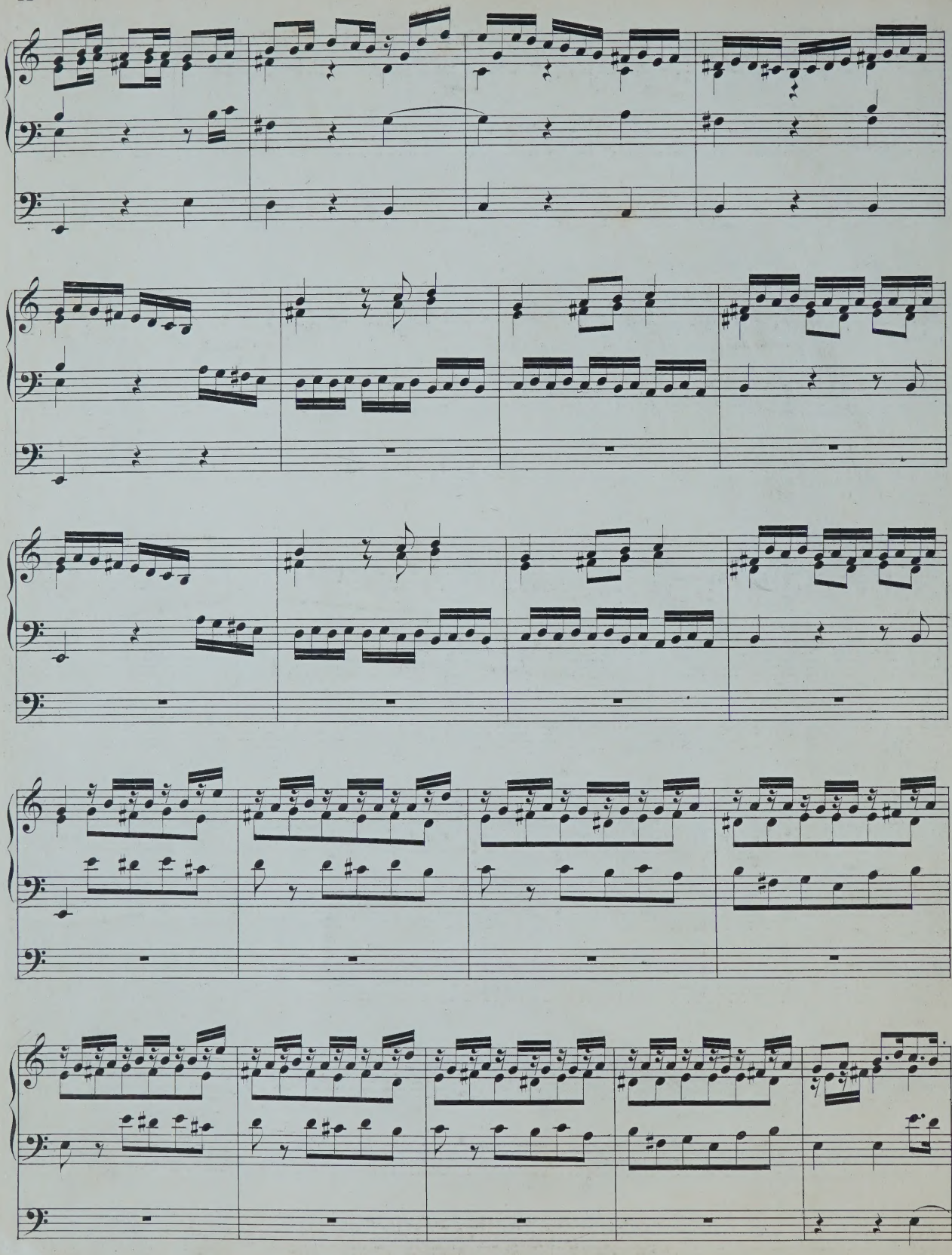


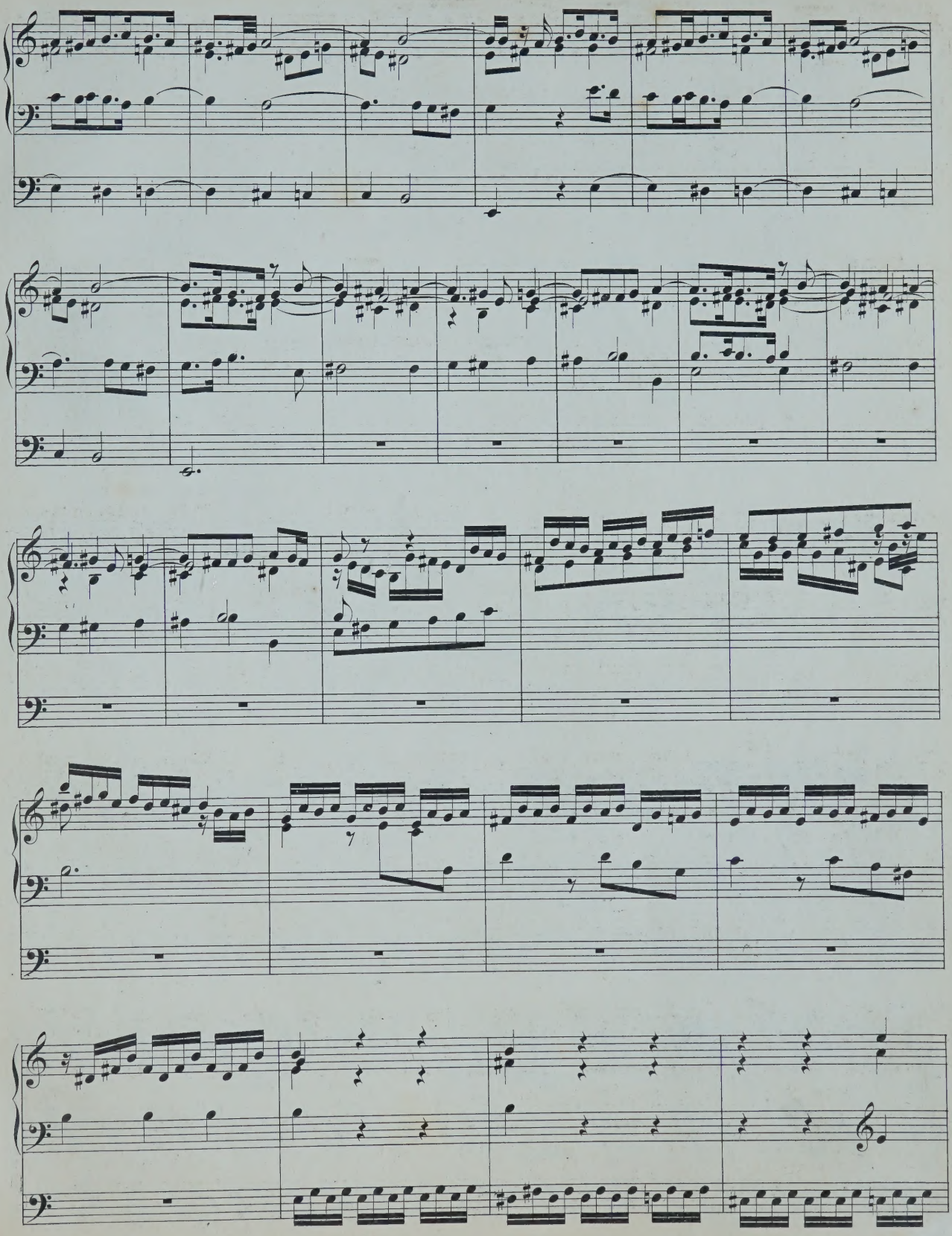


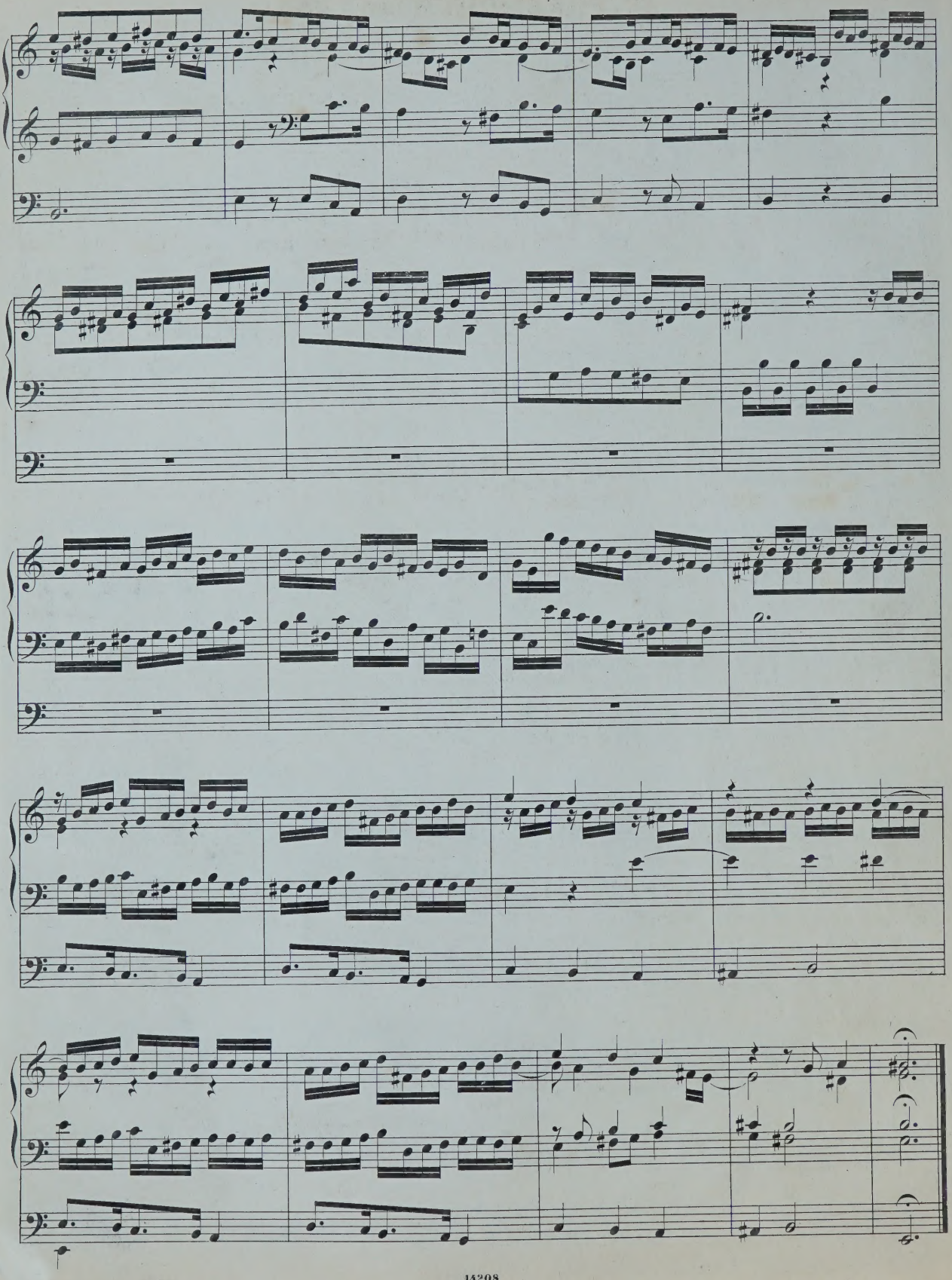
III. CIACONA.





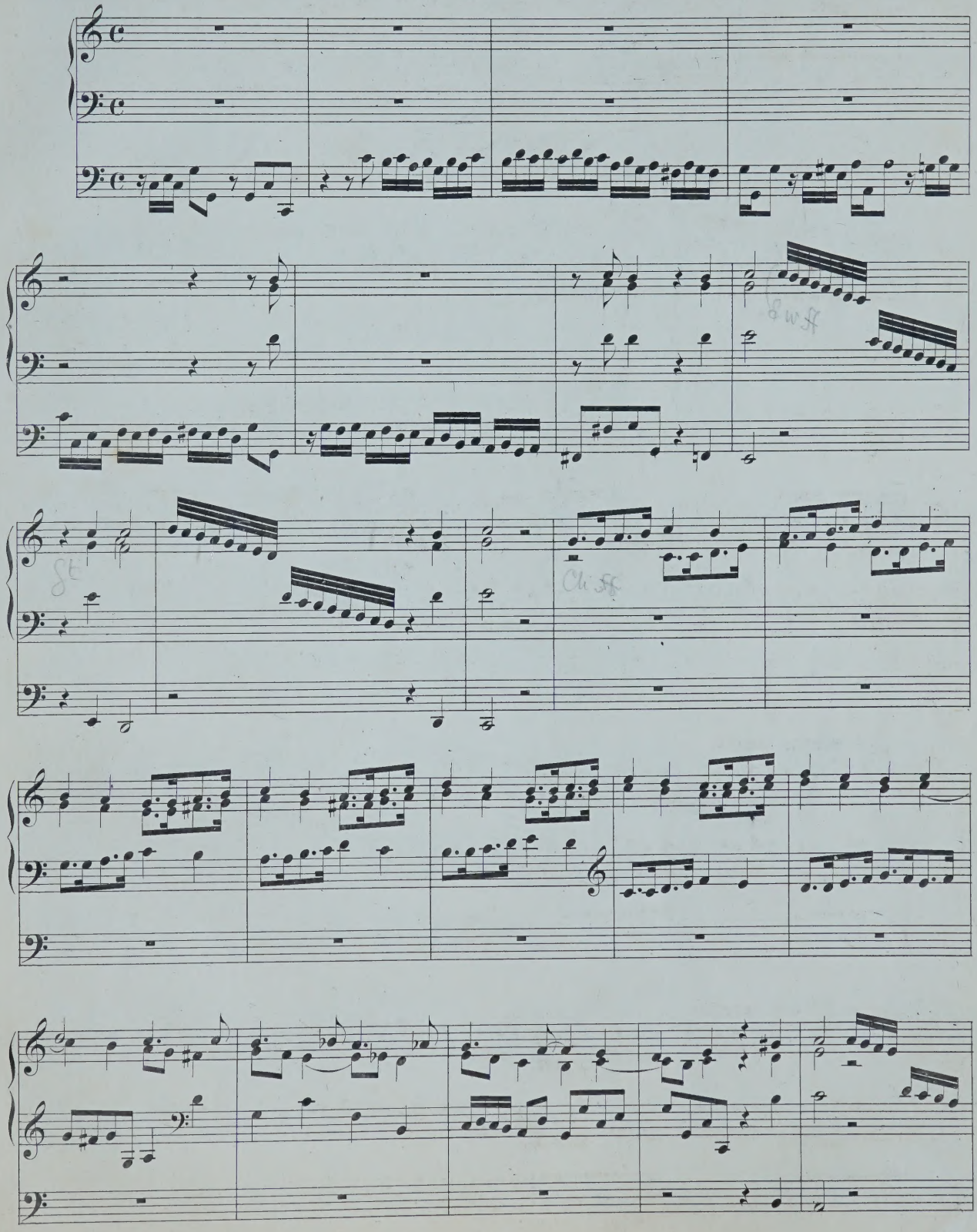


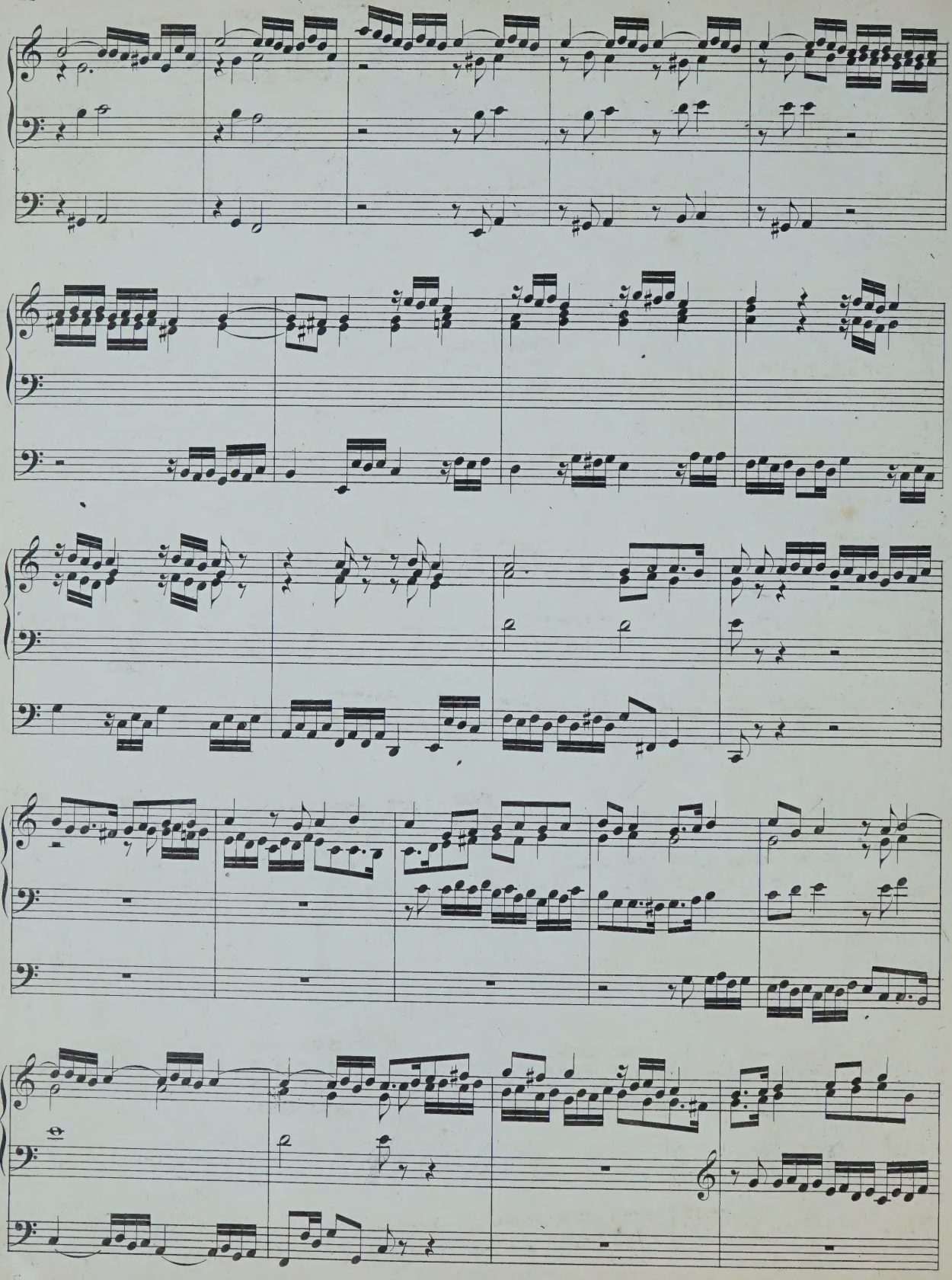


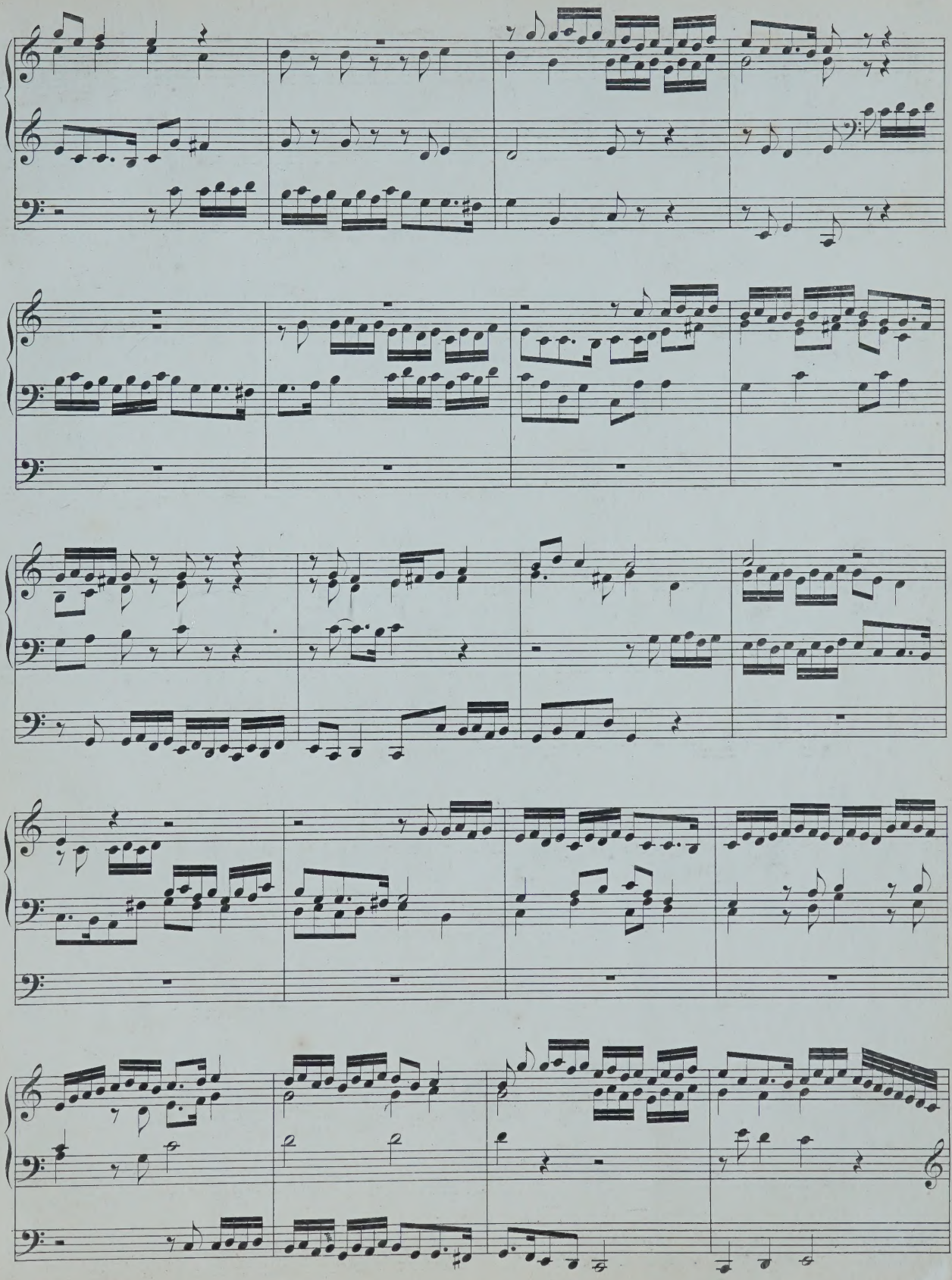


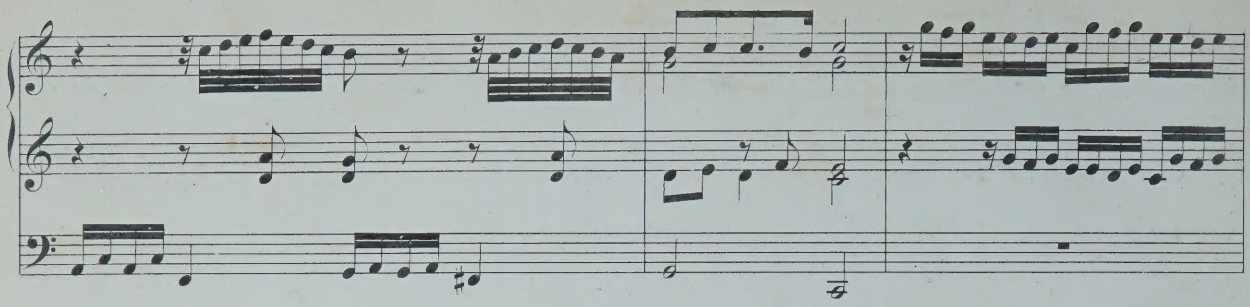
IV. PRAELUDIUM UND FUGA.

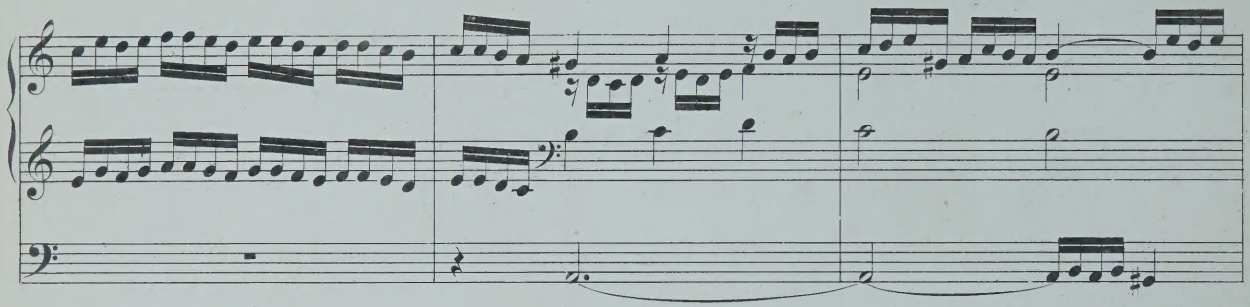
C major

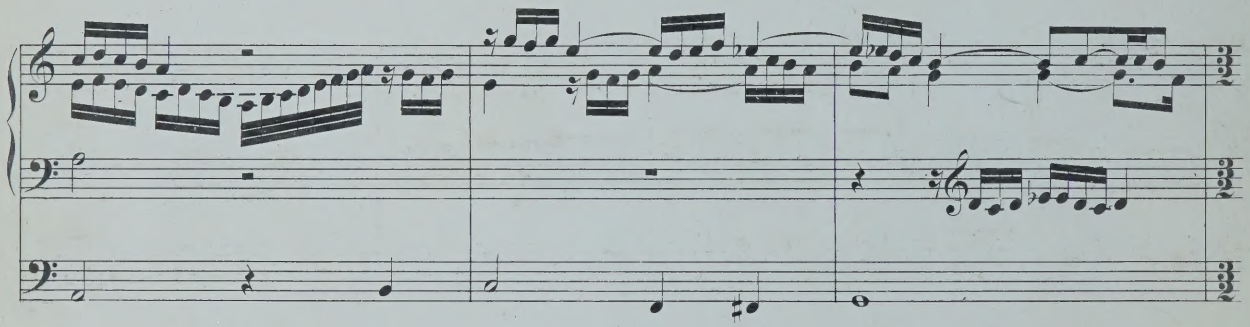




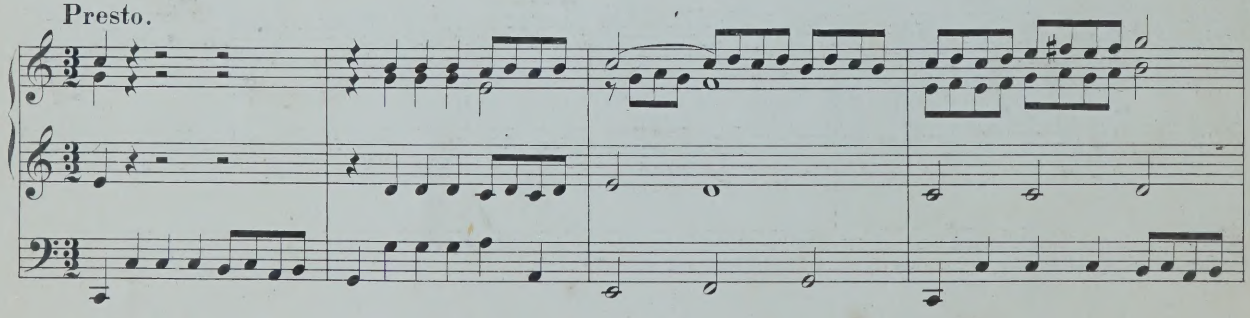


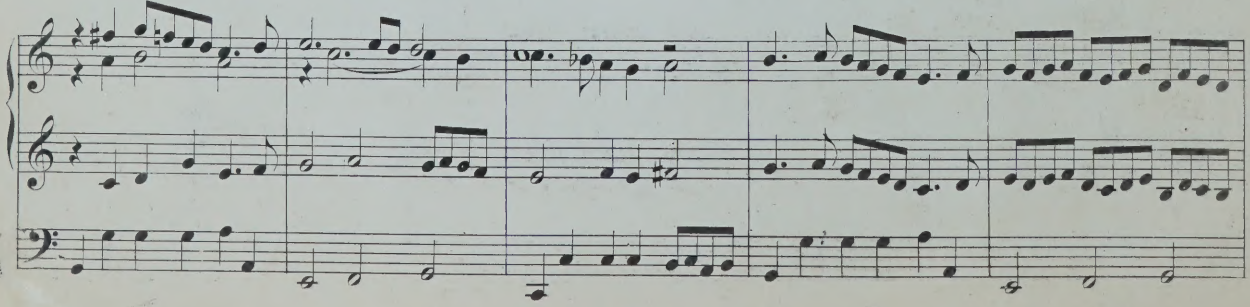


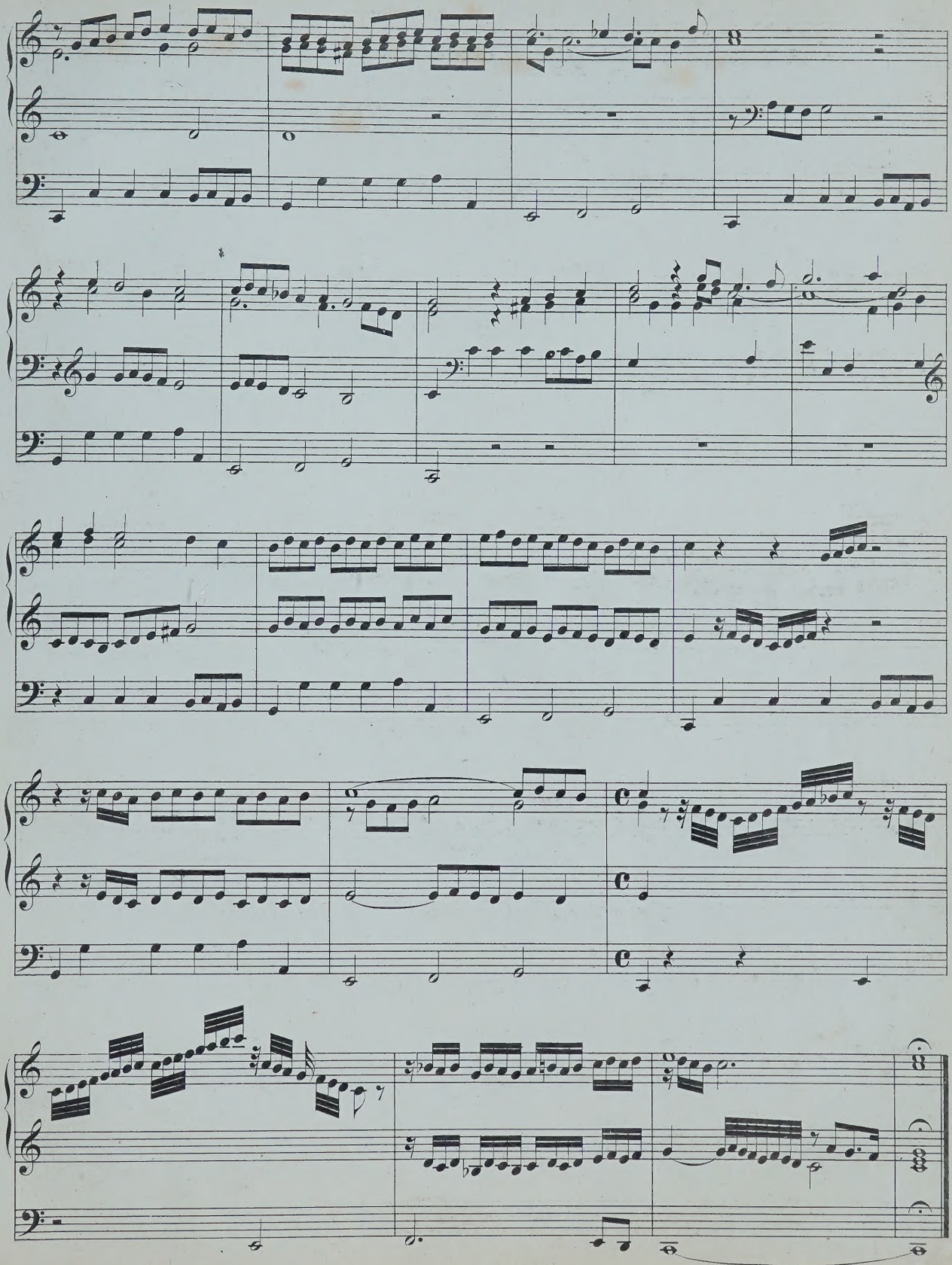




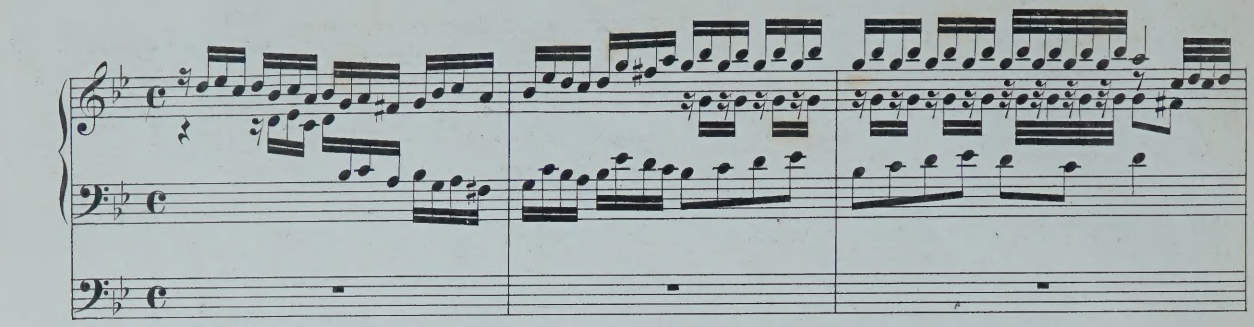
Presto.

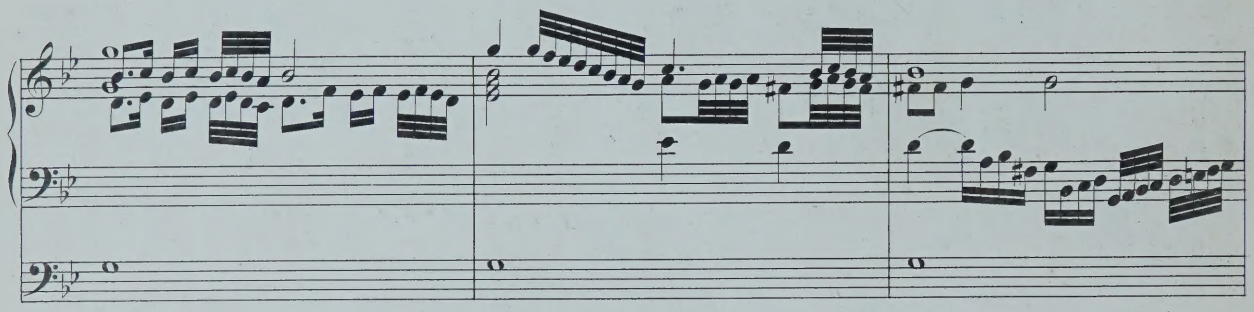


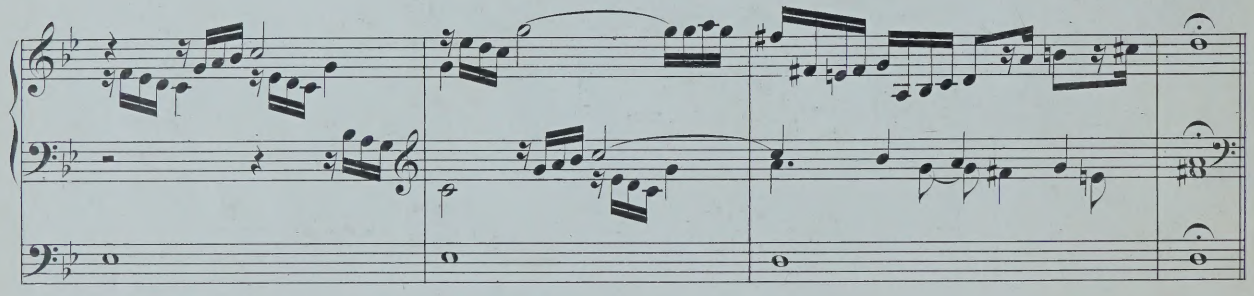




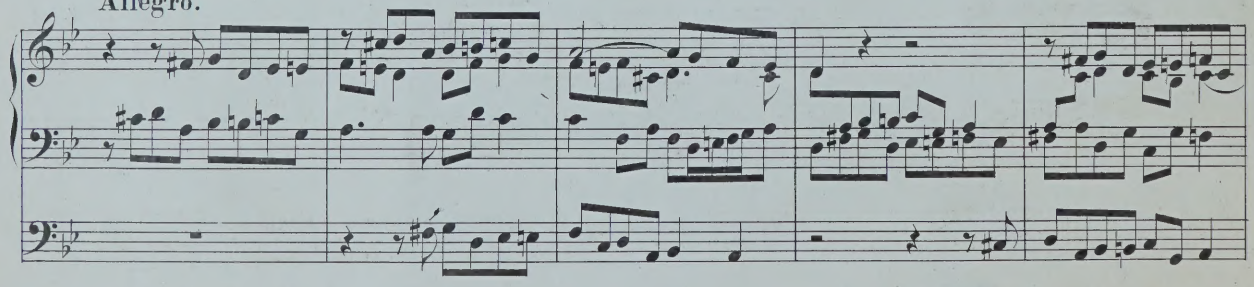
V. PRAELUDIUM UND FUGA.

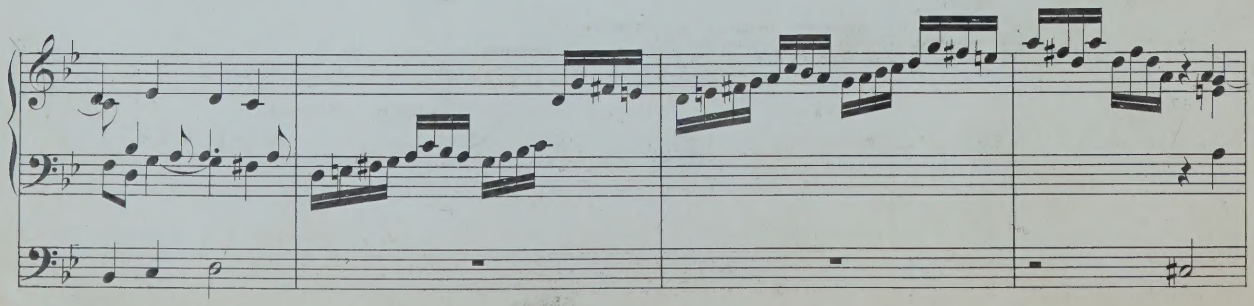


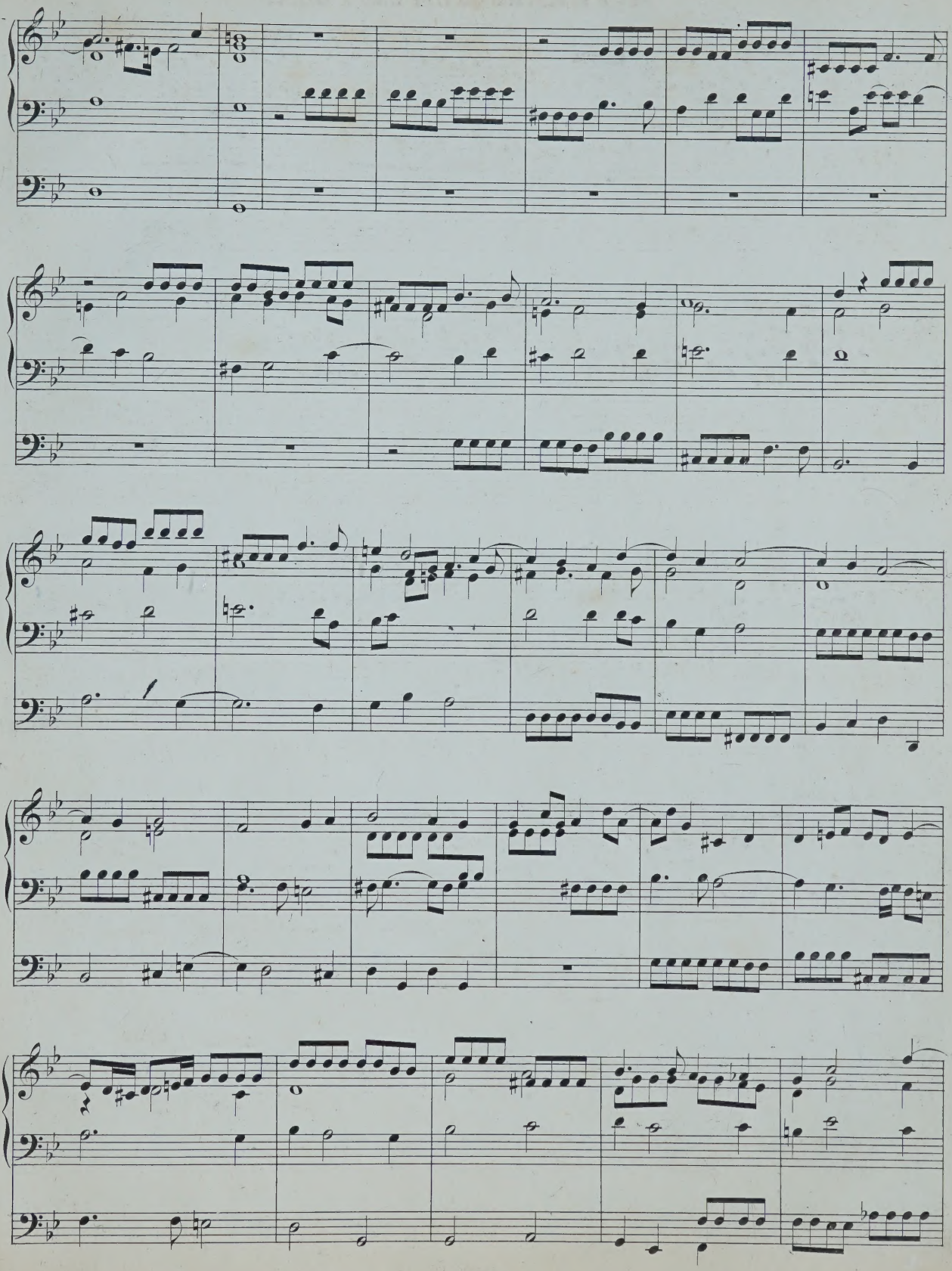


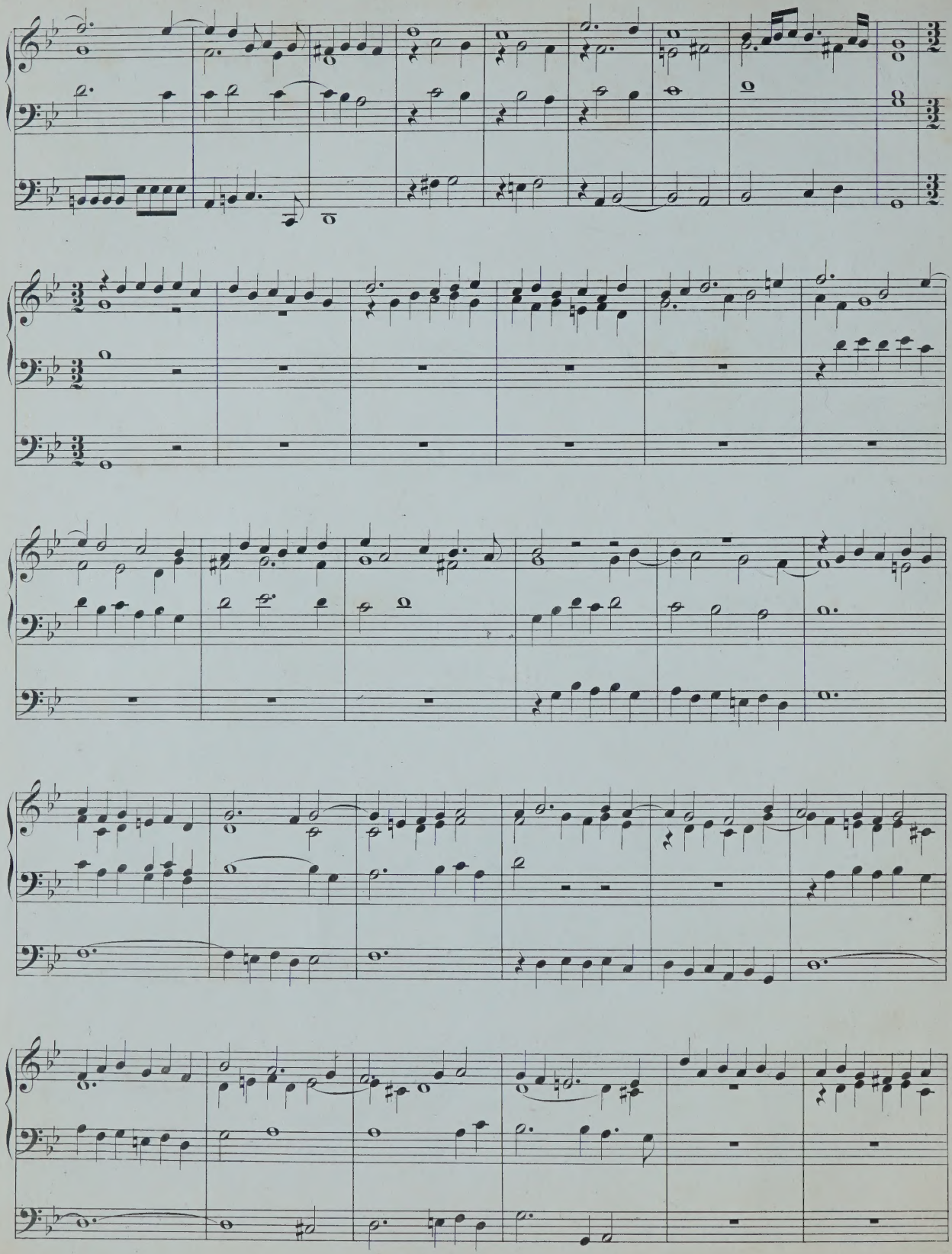


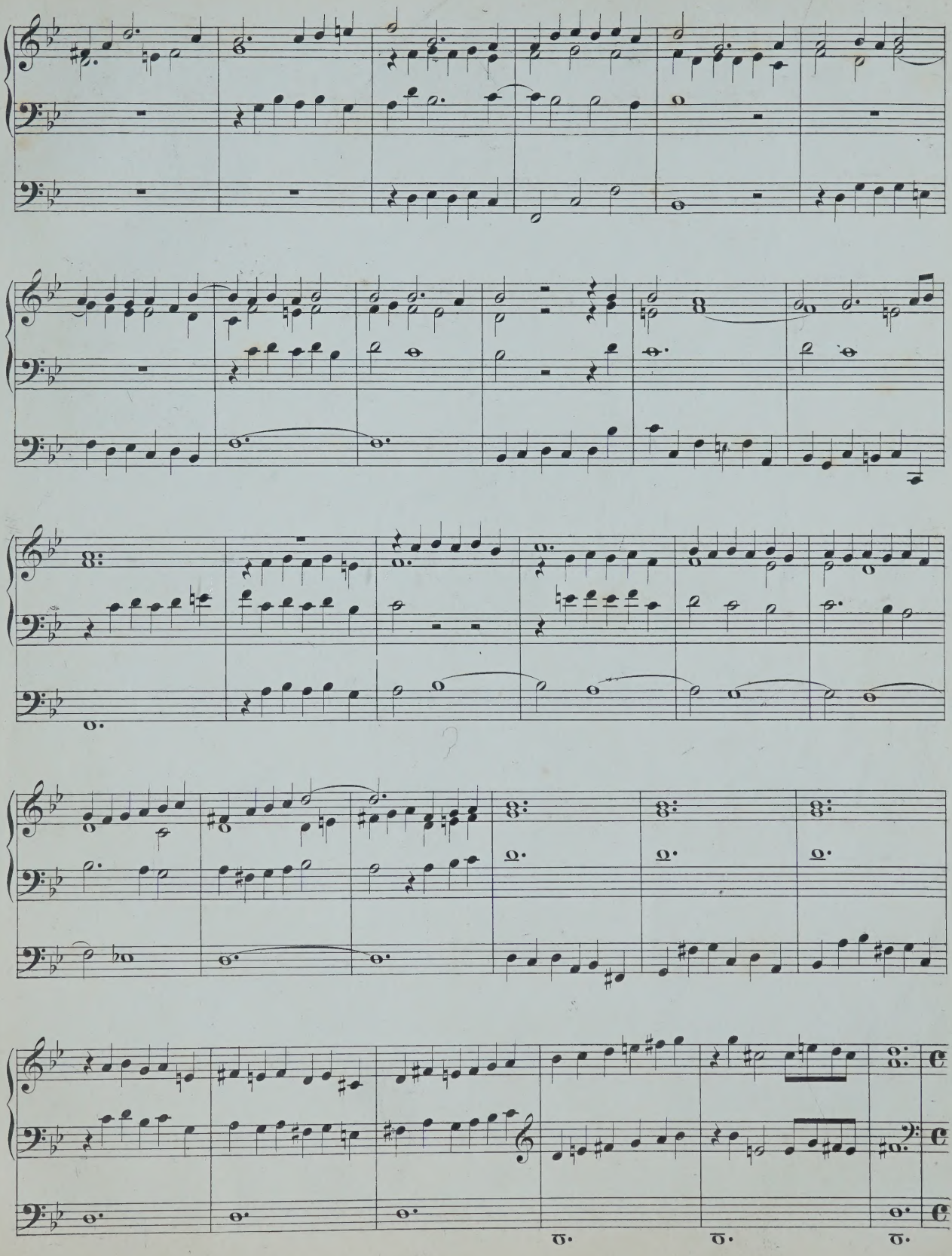
Allegro.

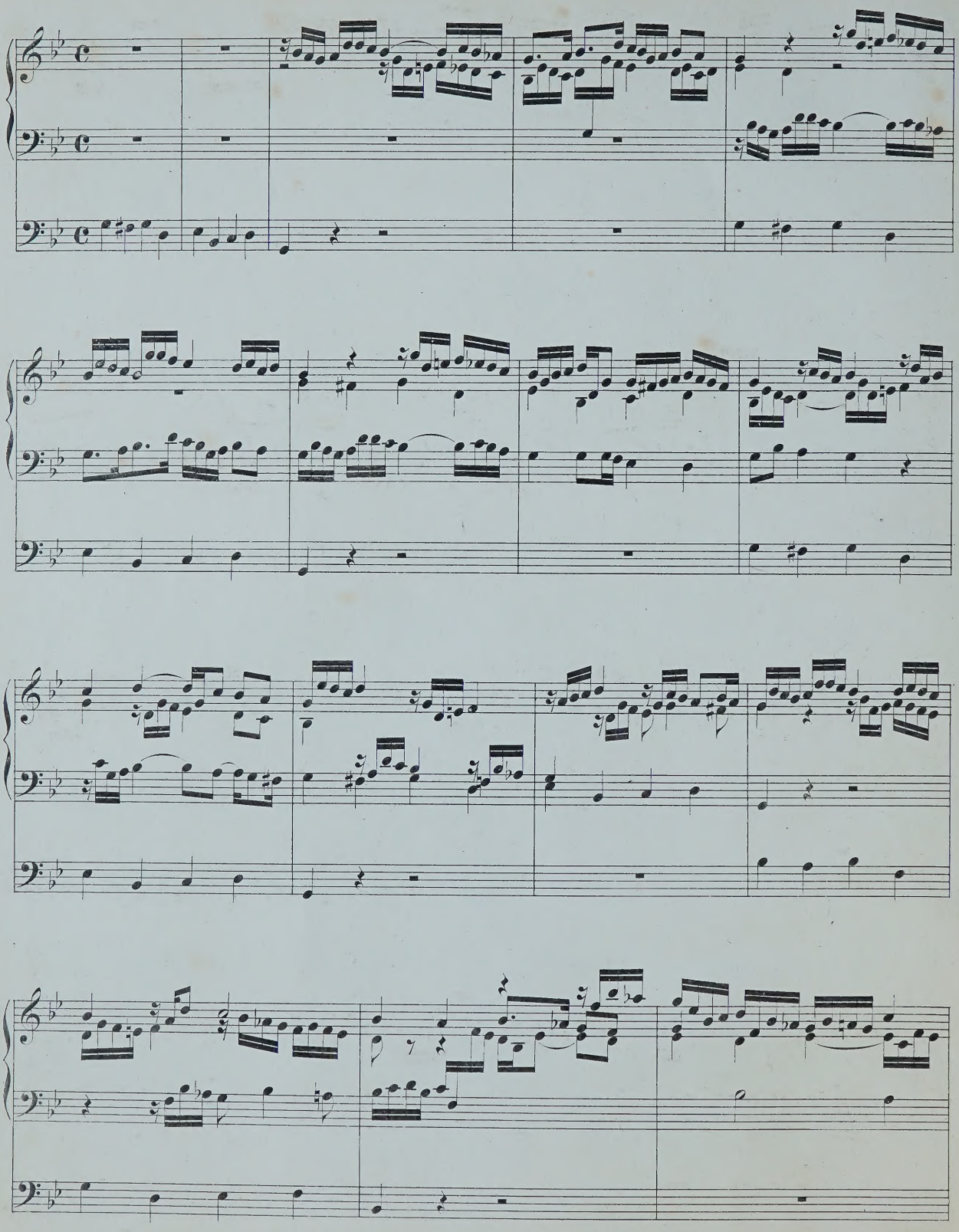


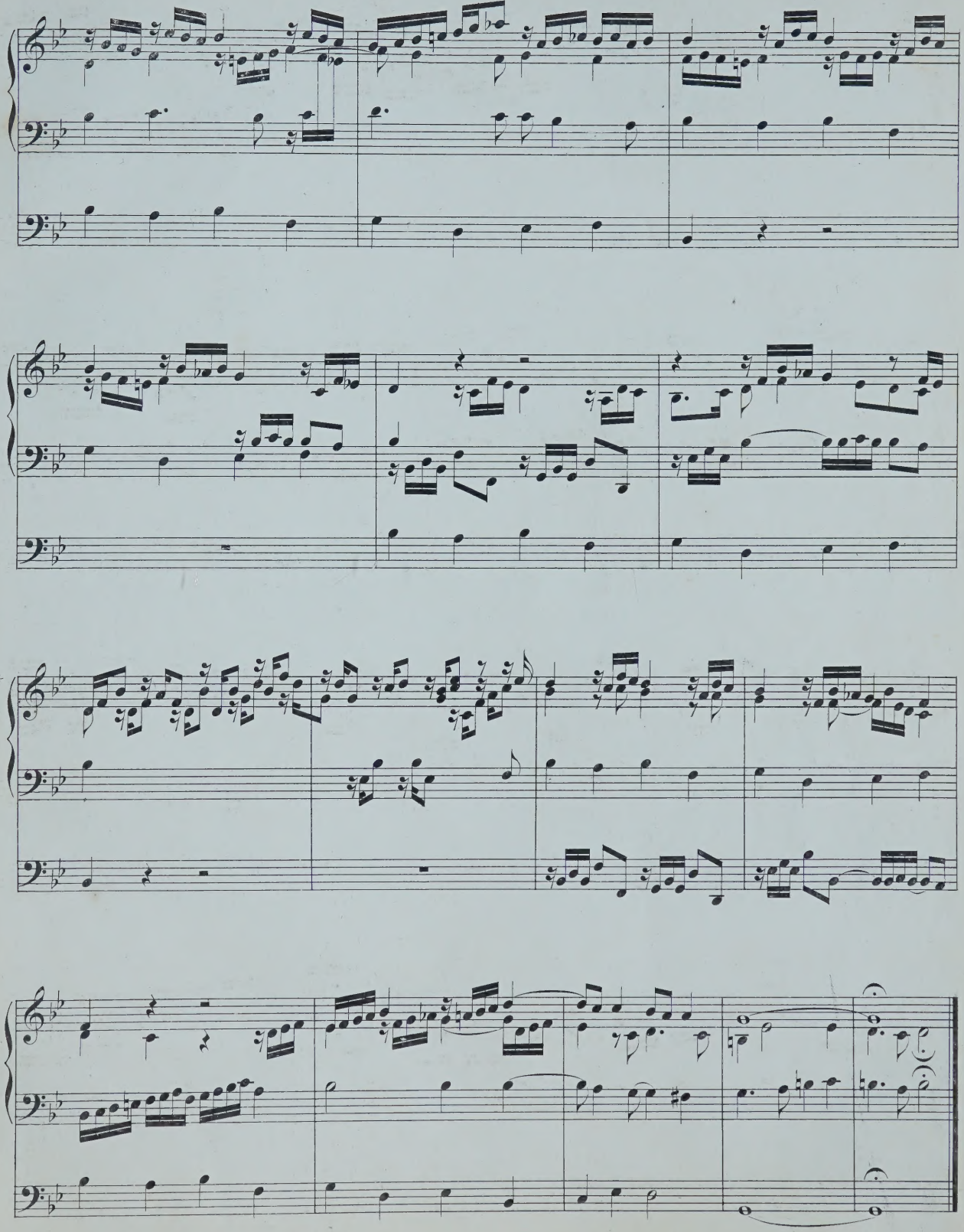




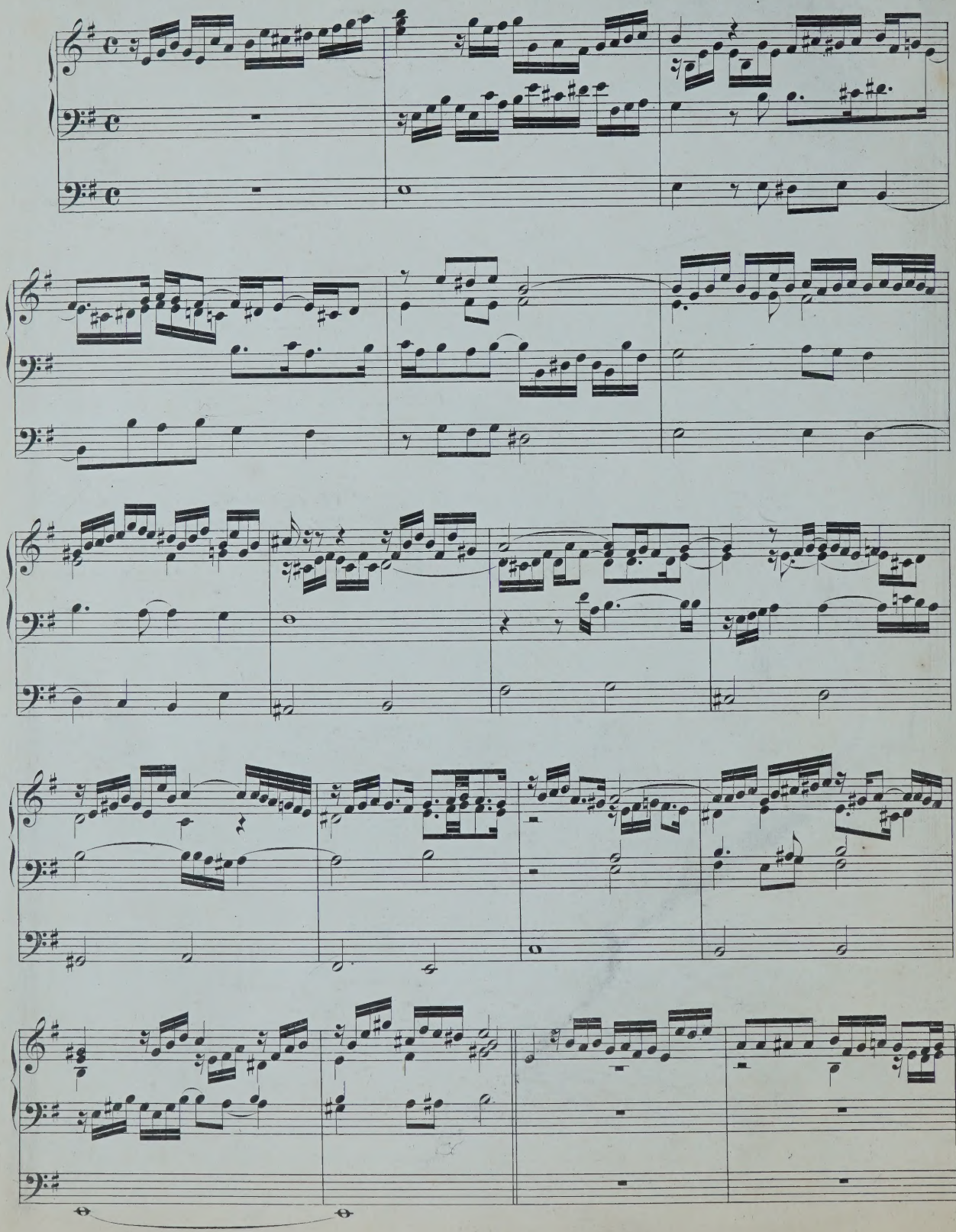


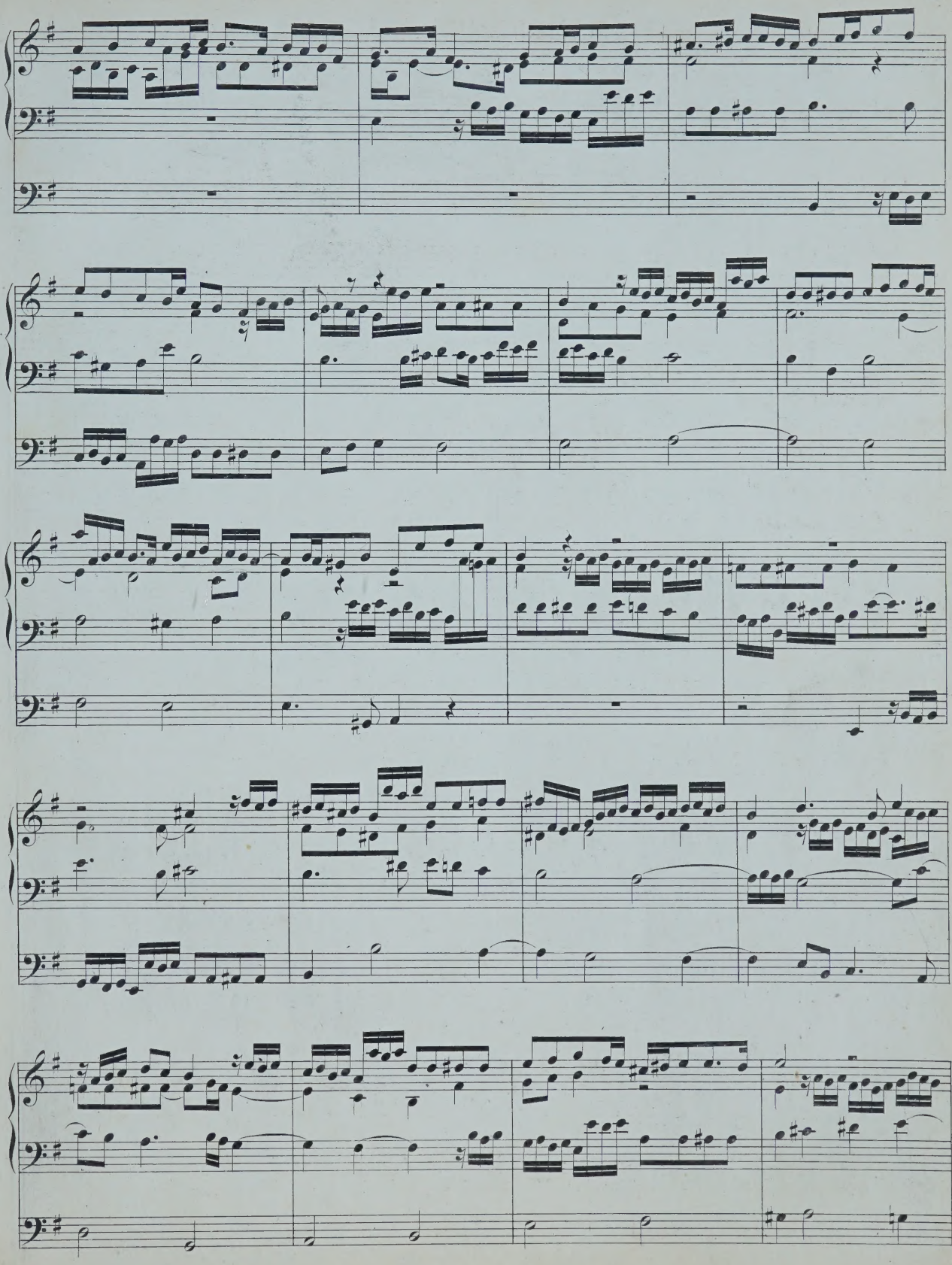


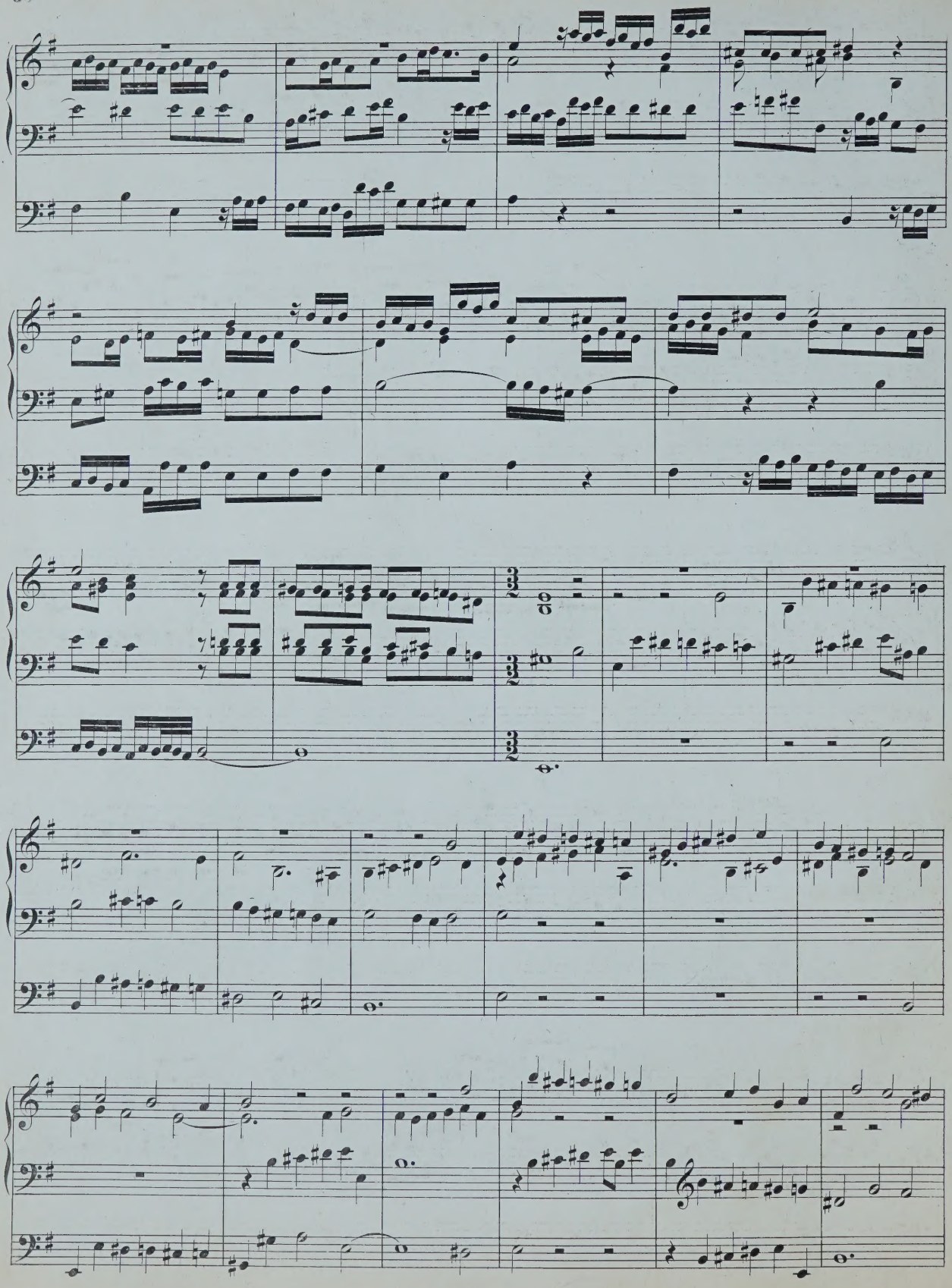


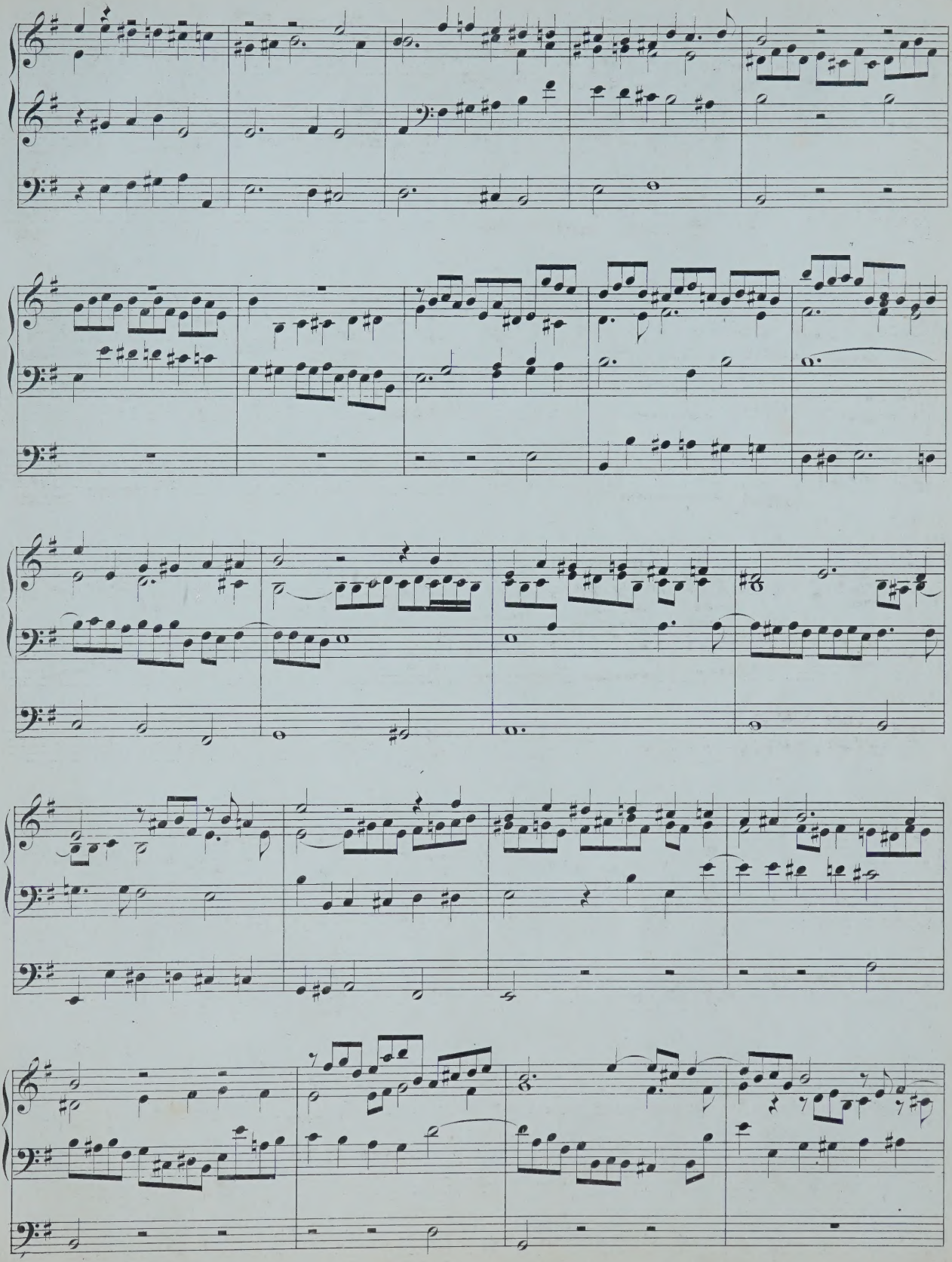


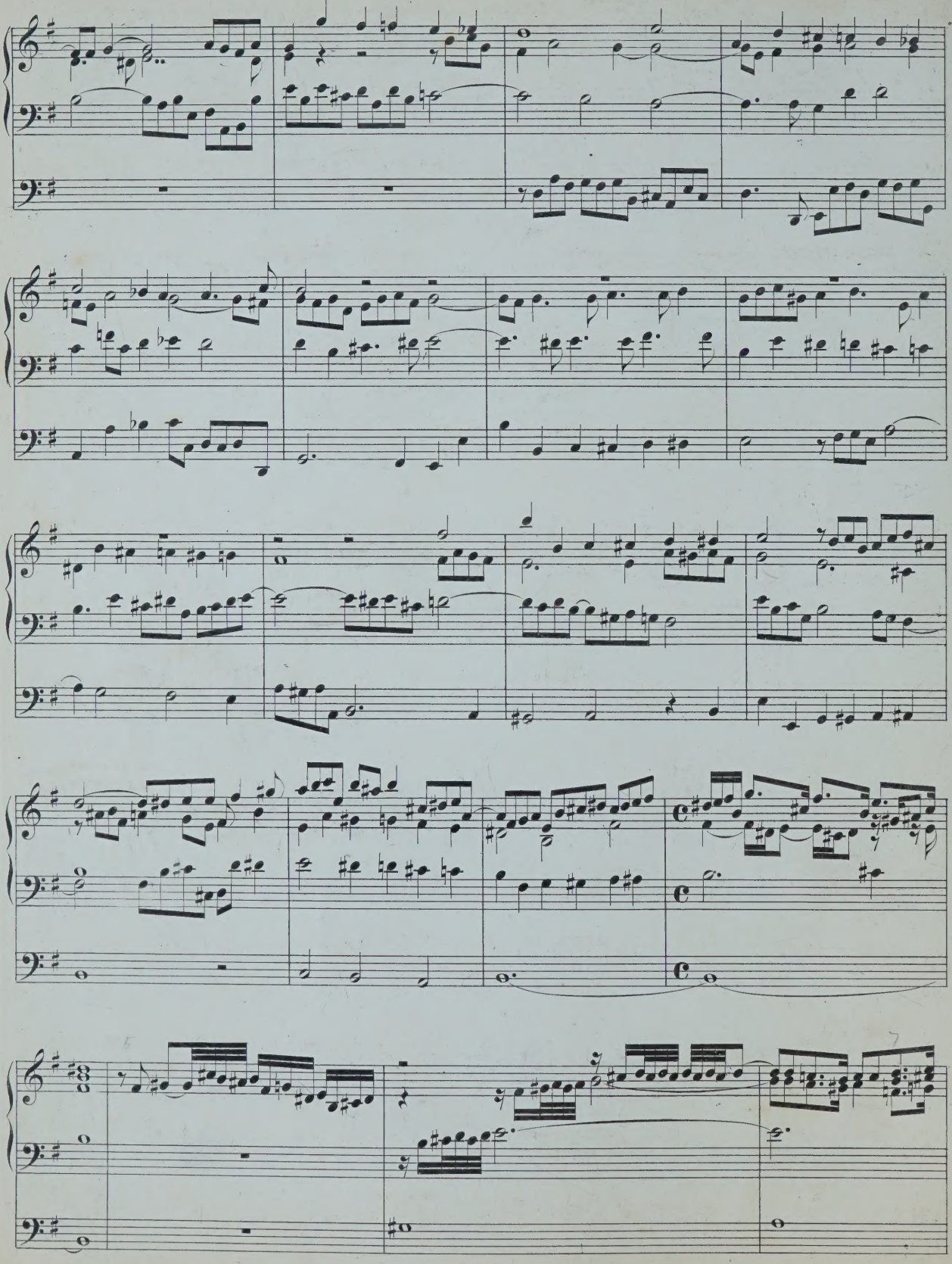
VI. PRAELUDIUM UND FUGA.

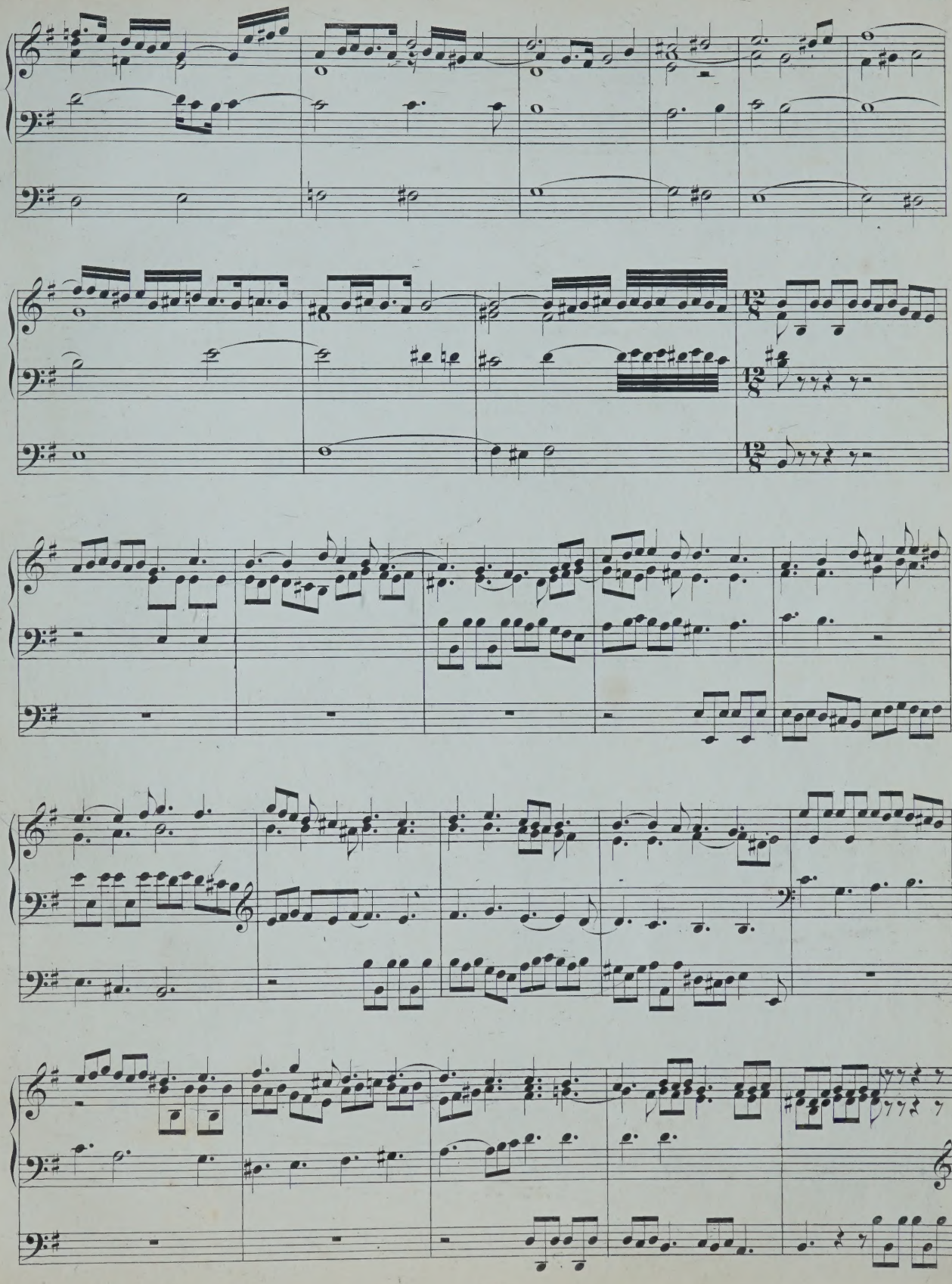


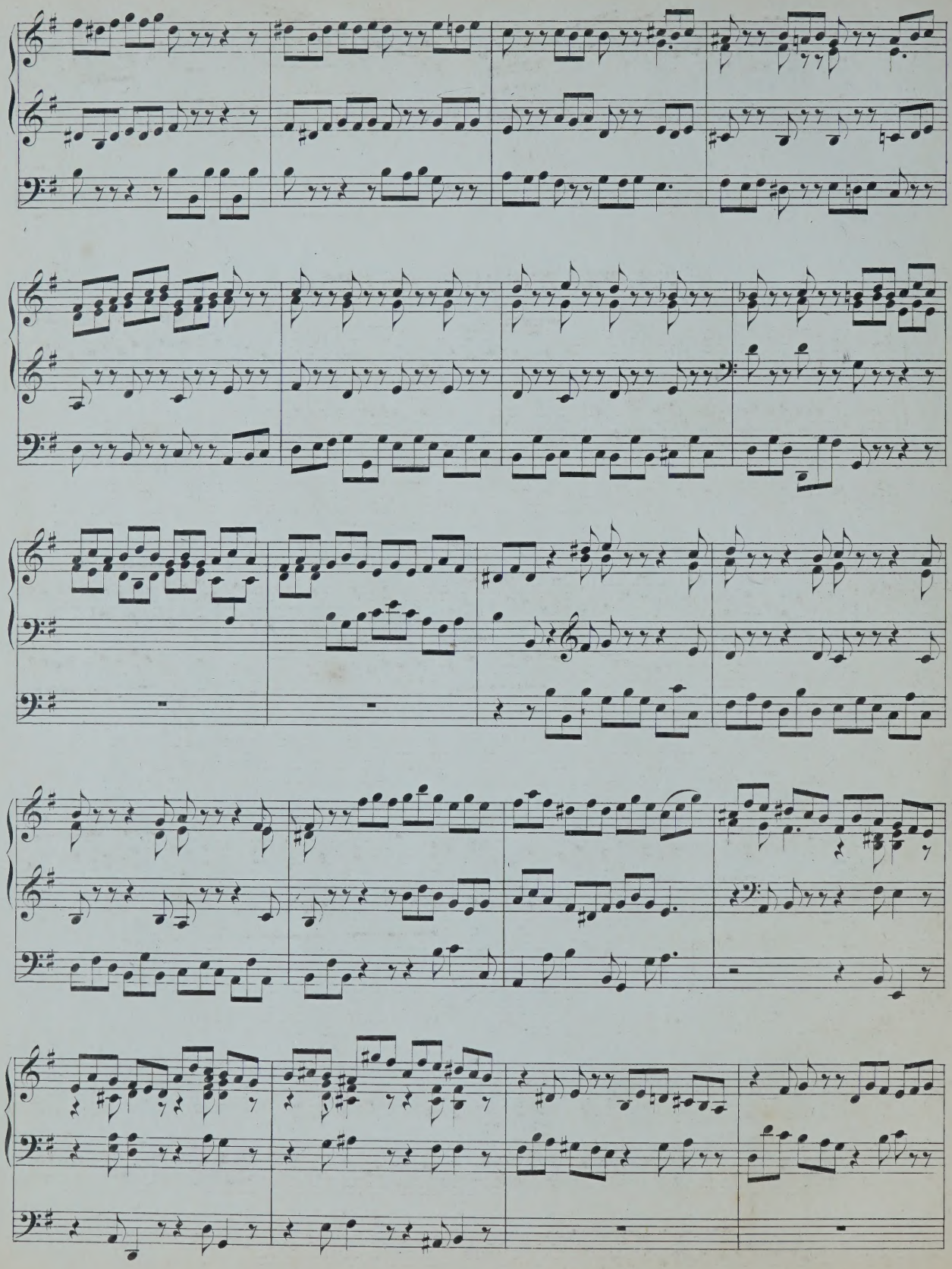


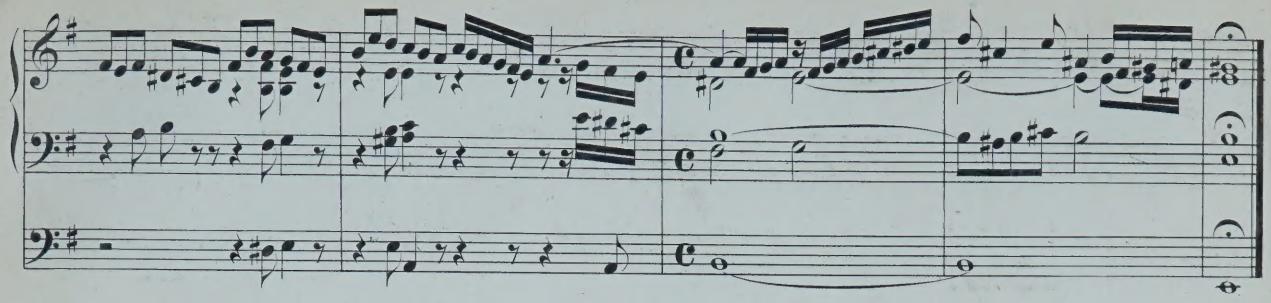




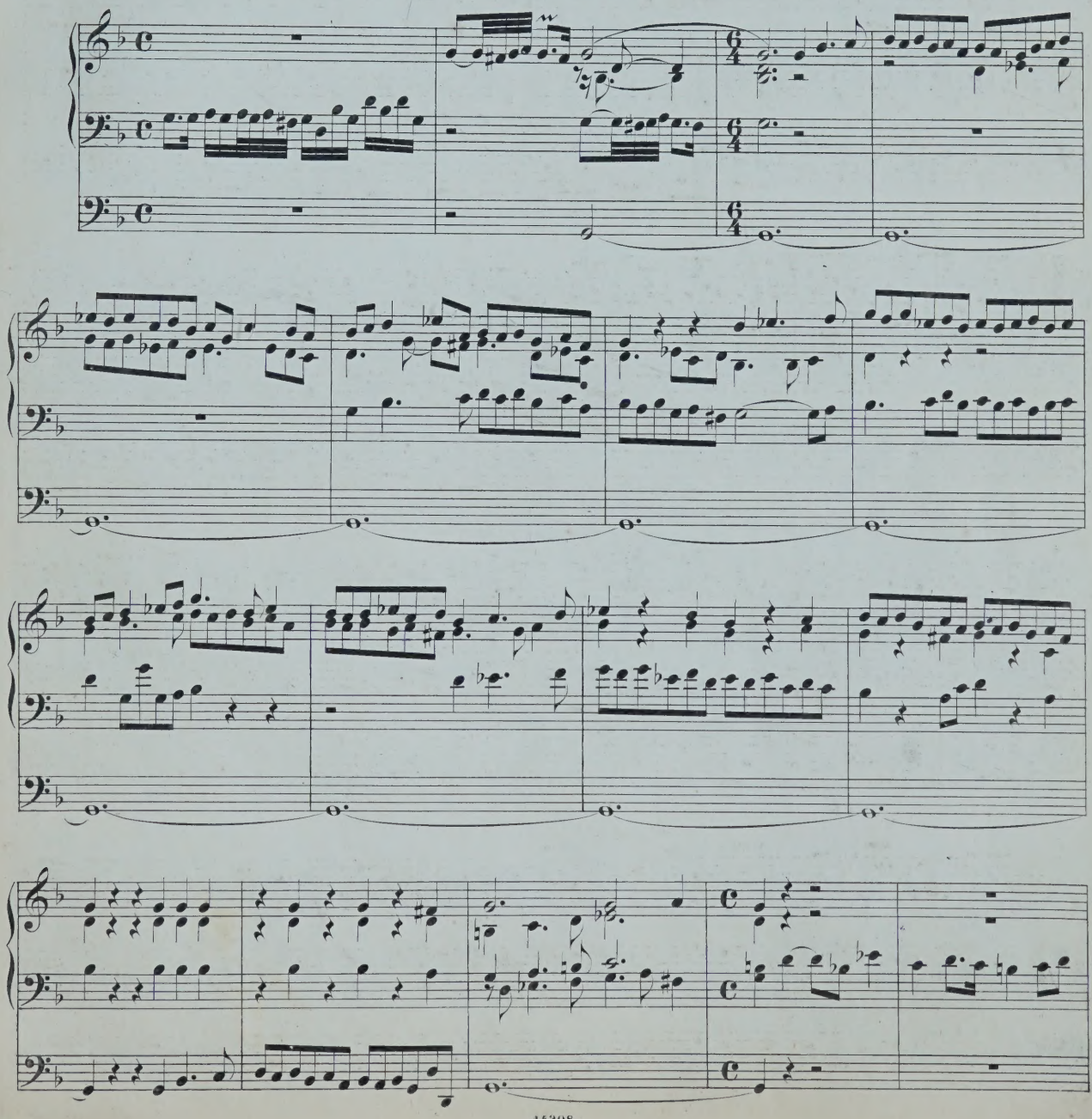


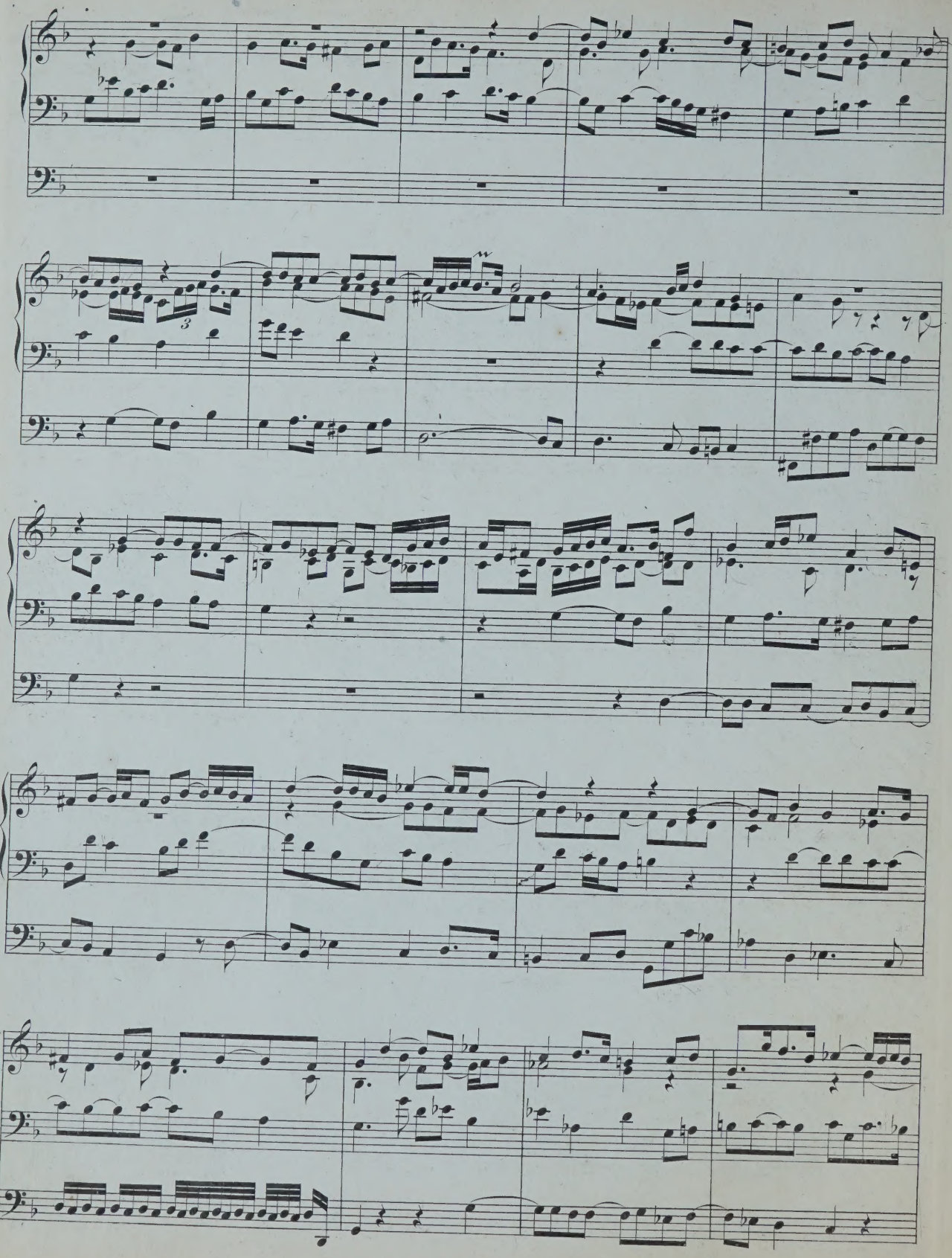


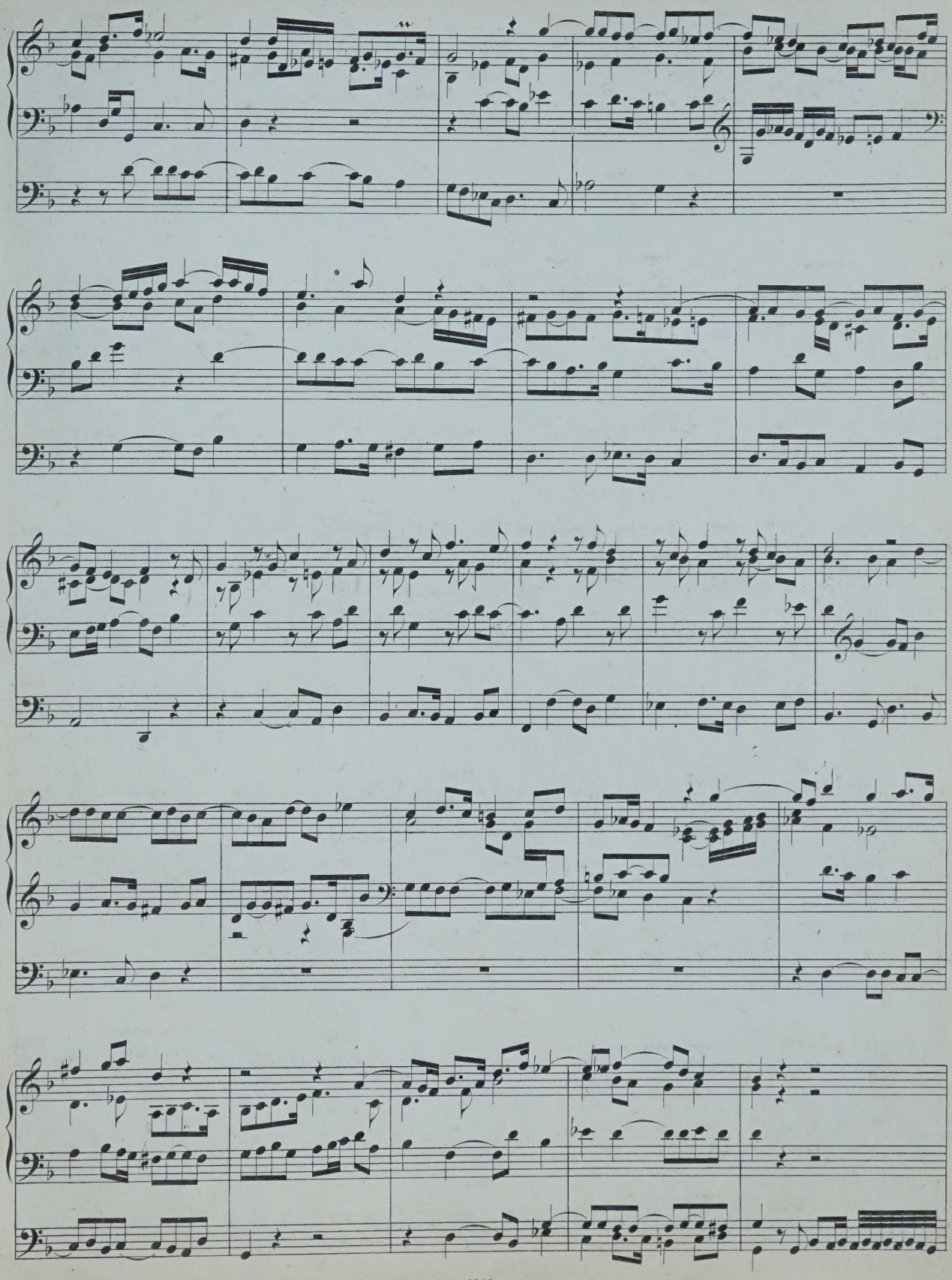


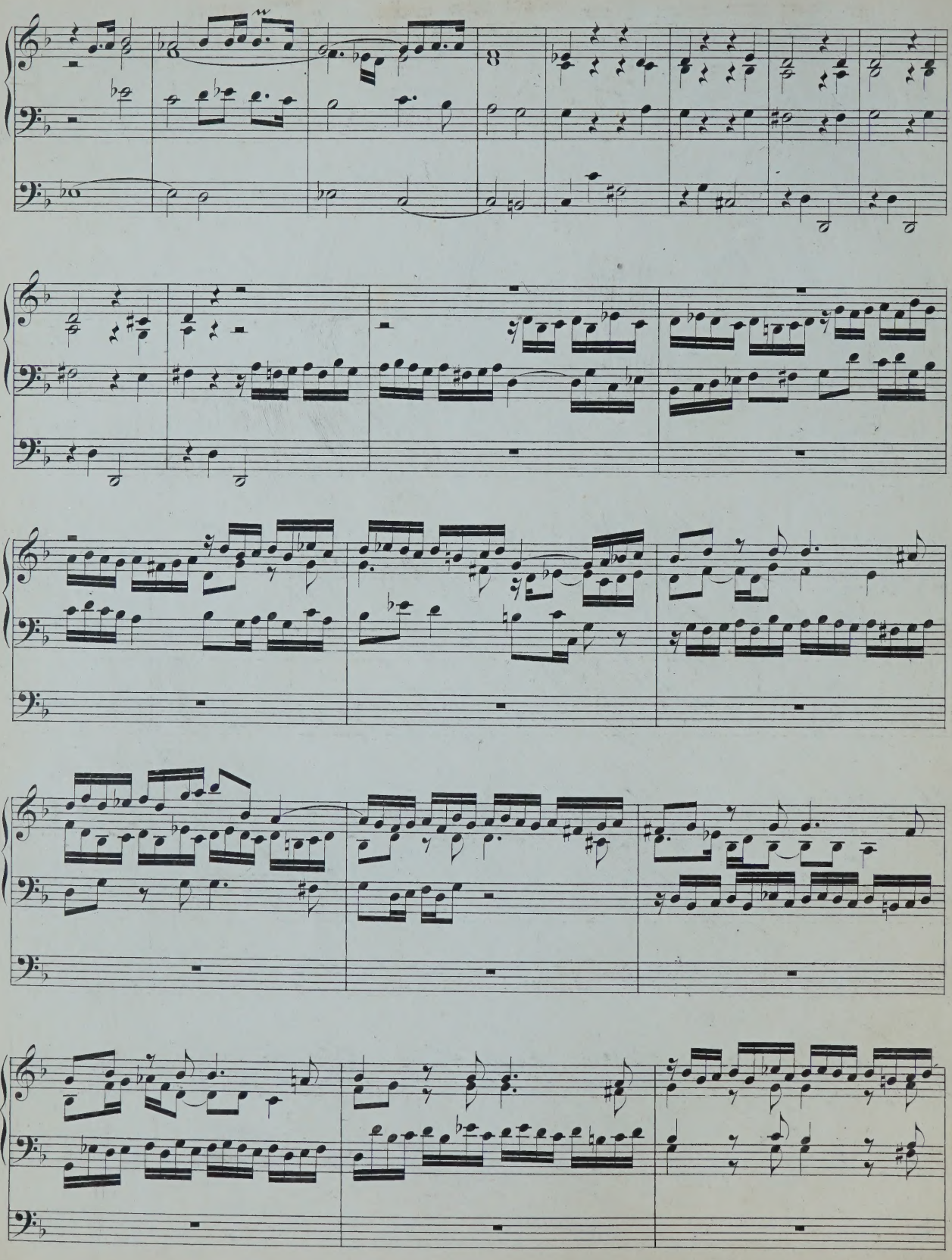


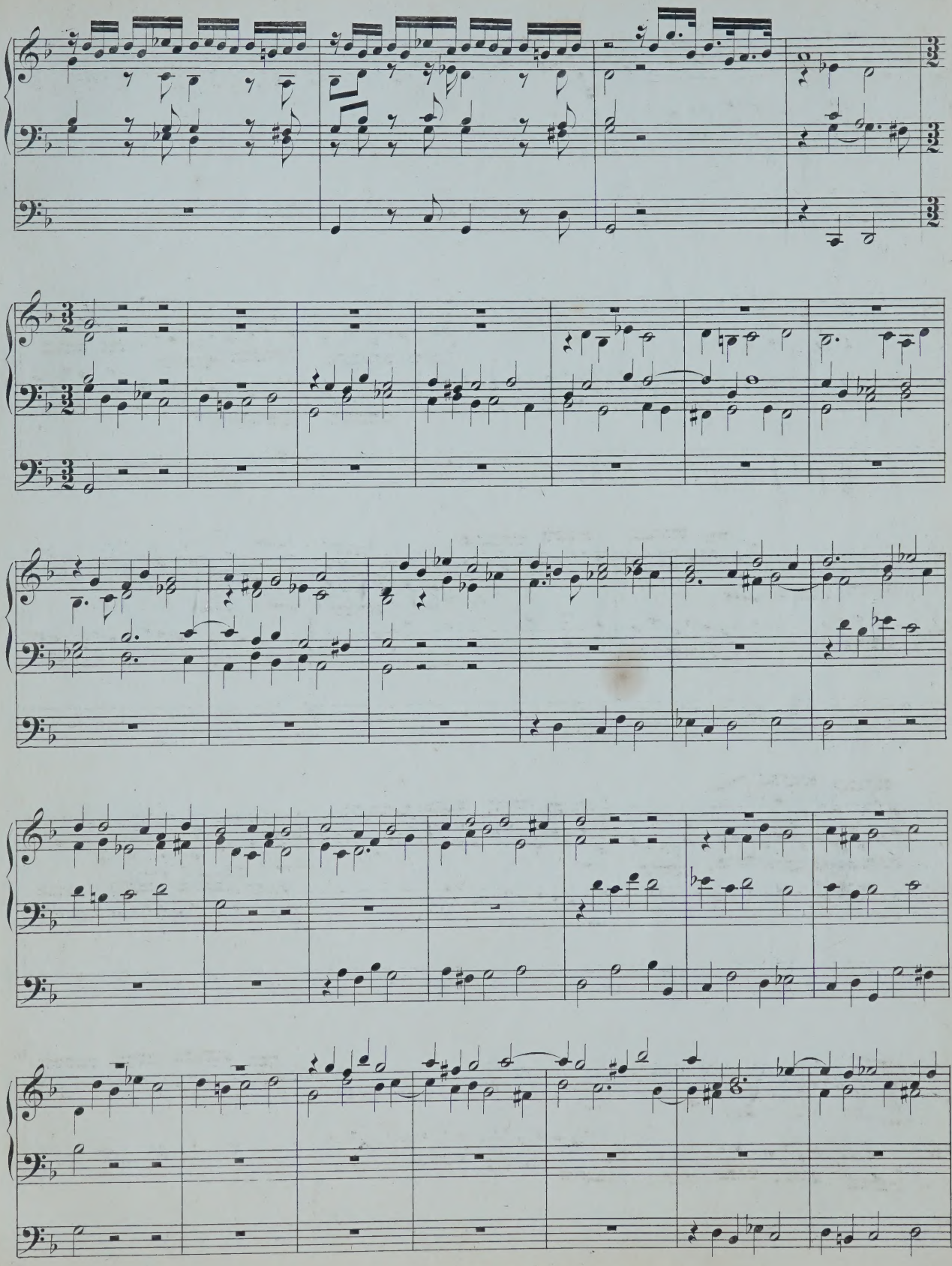
VII. PRAELUDIUM UND FUGA.

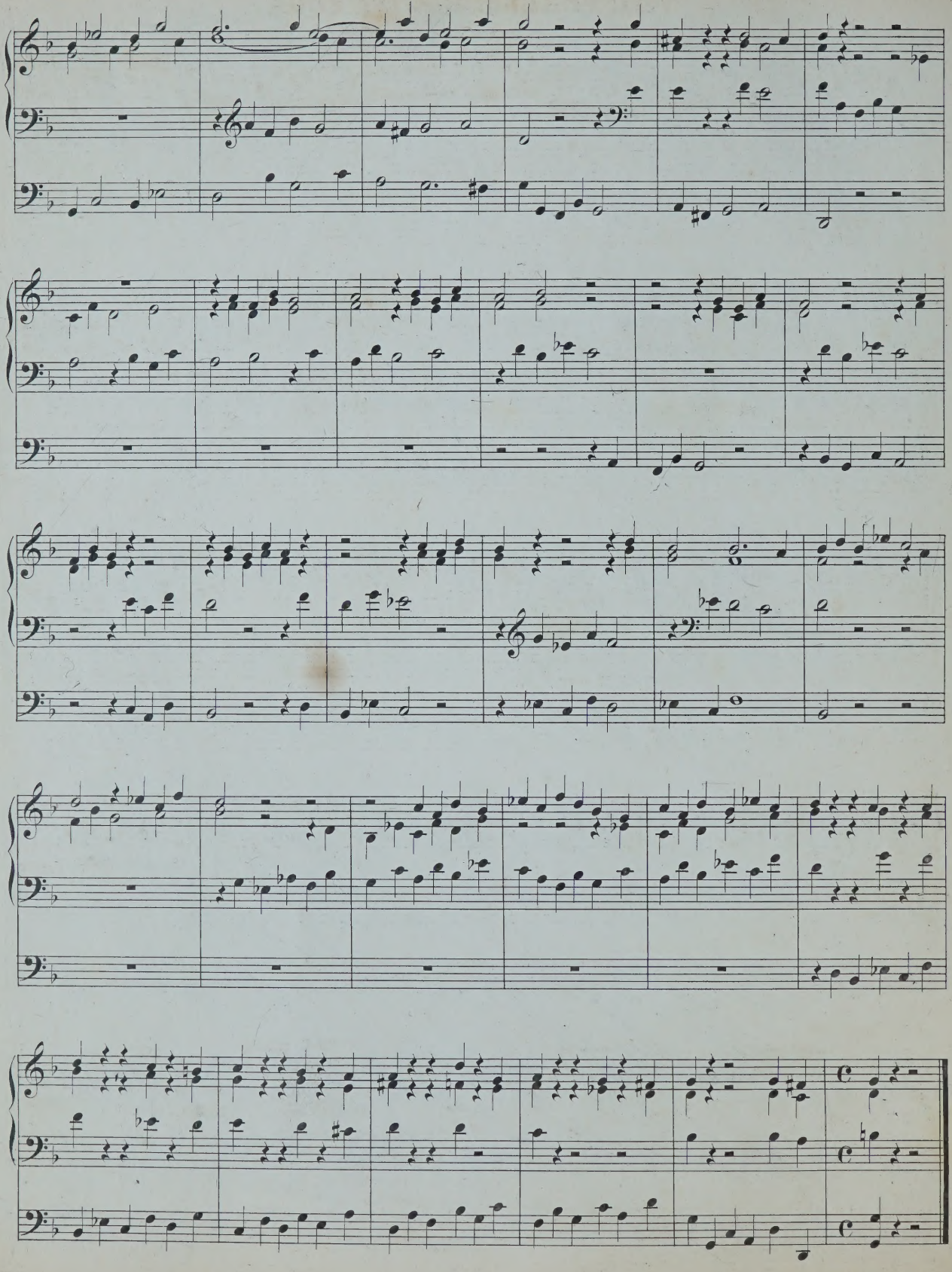




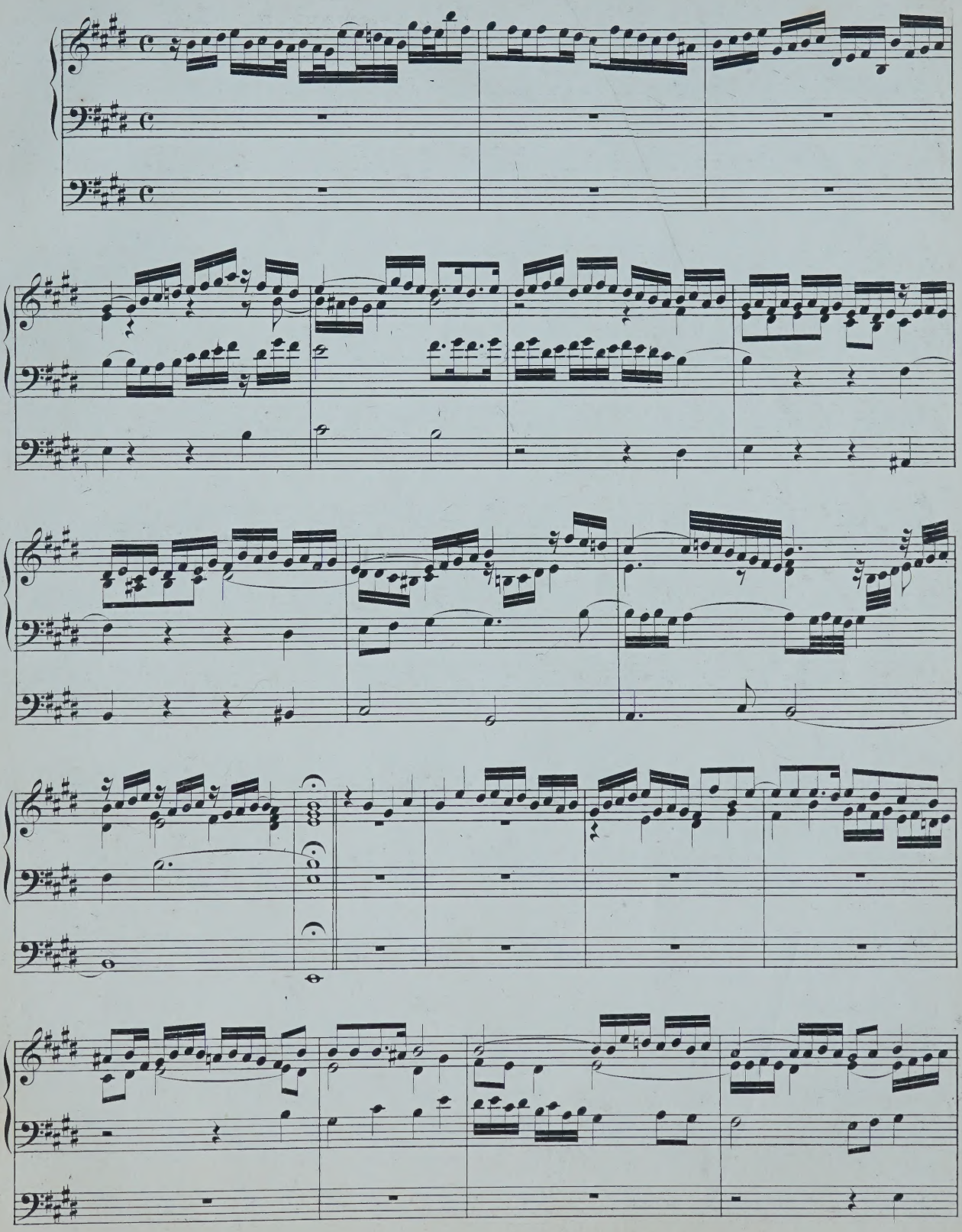


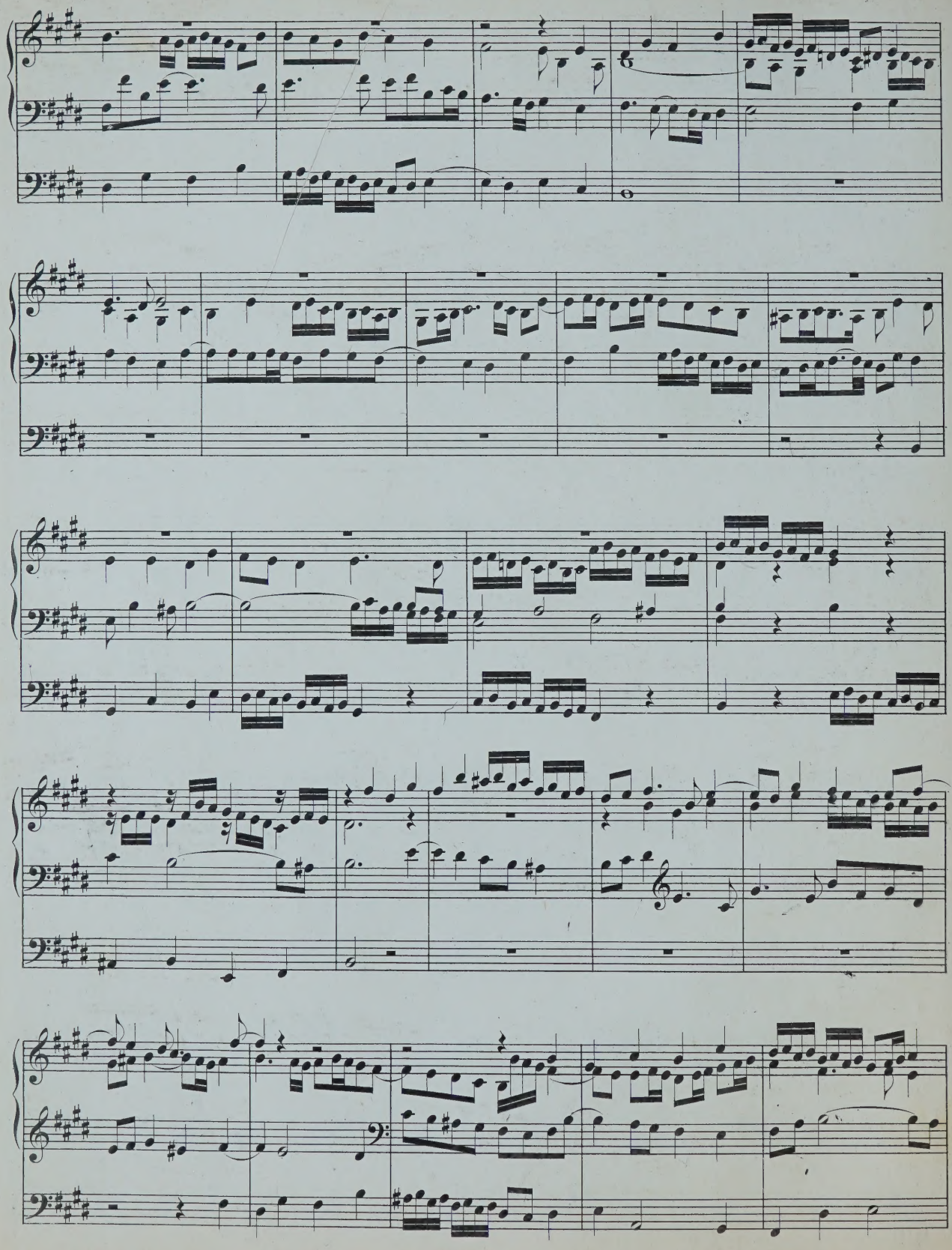


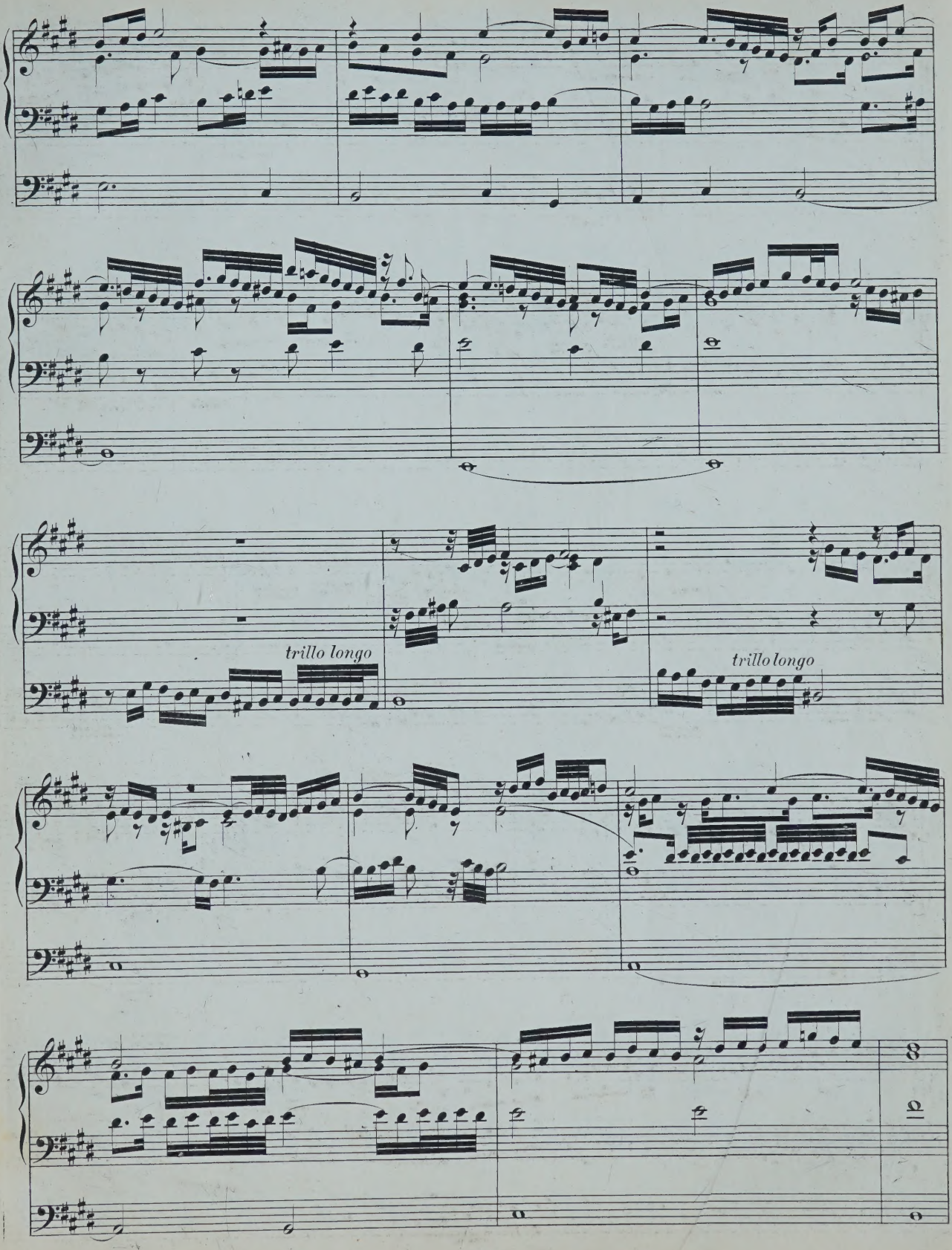


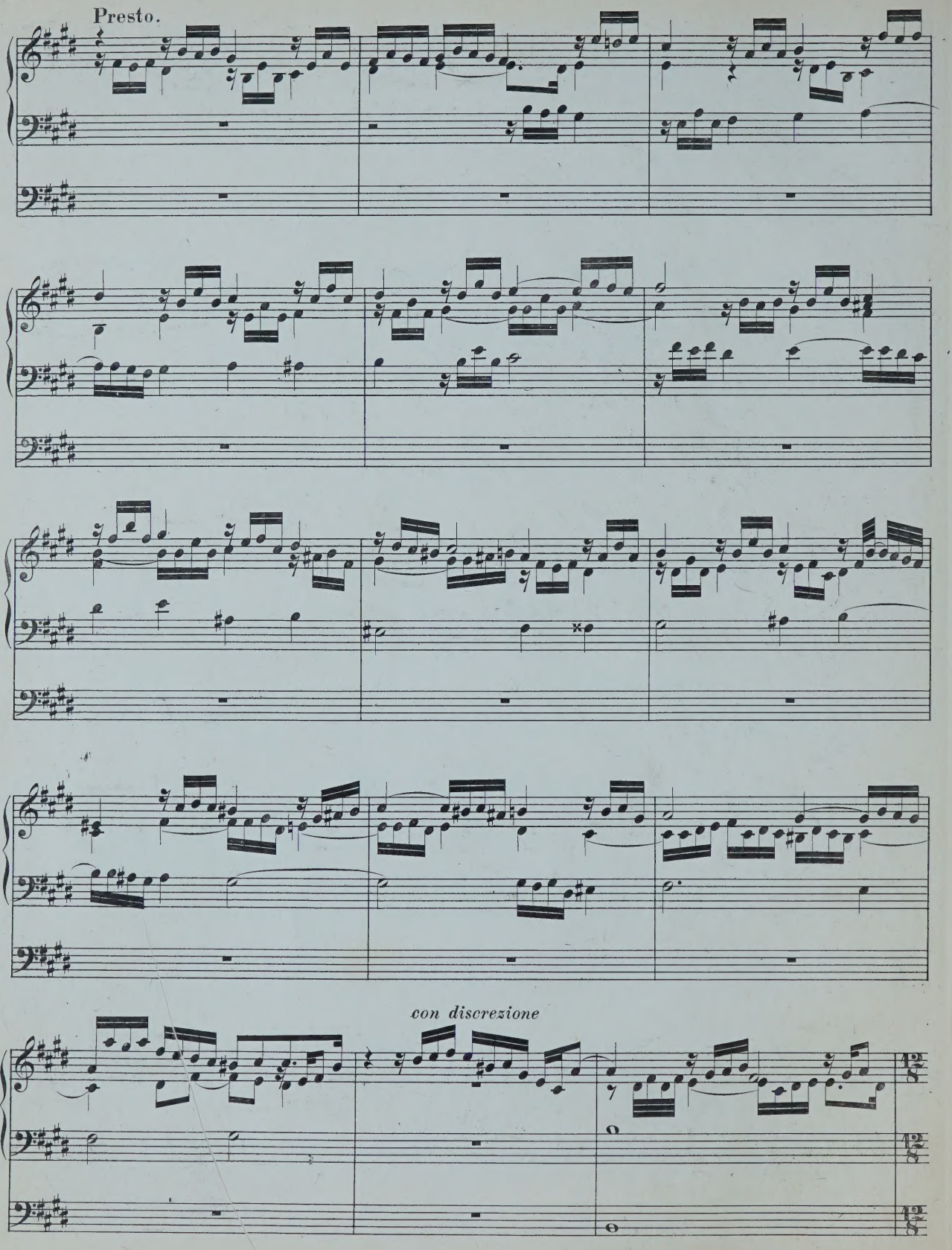


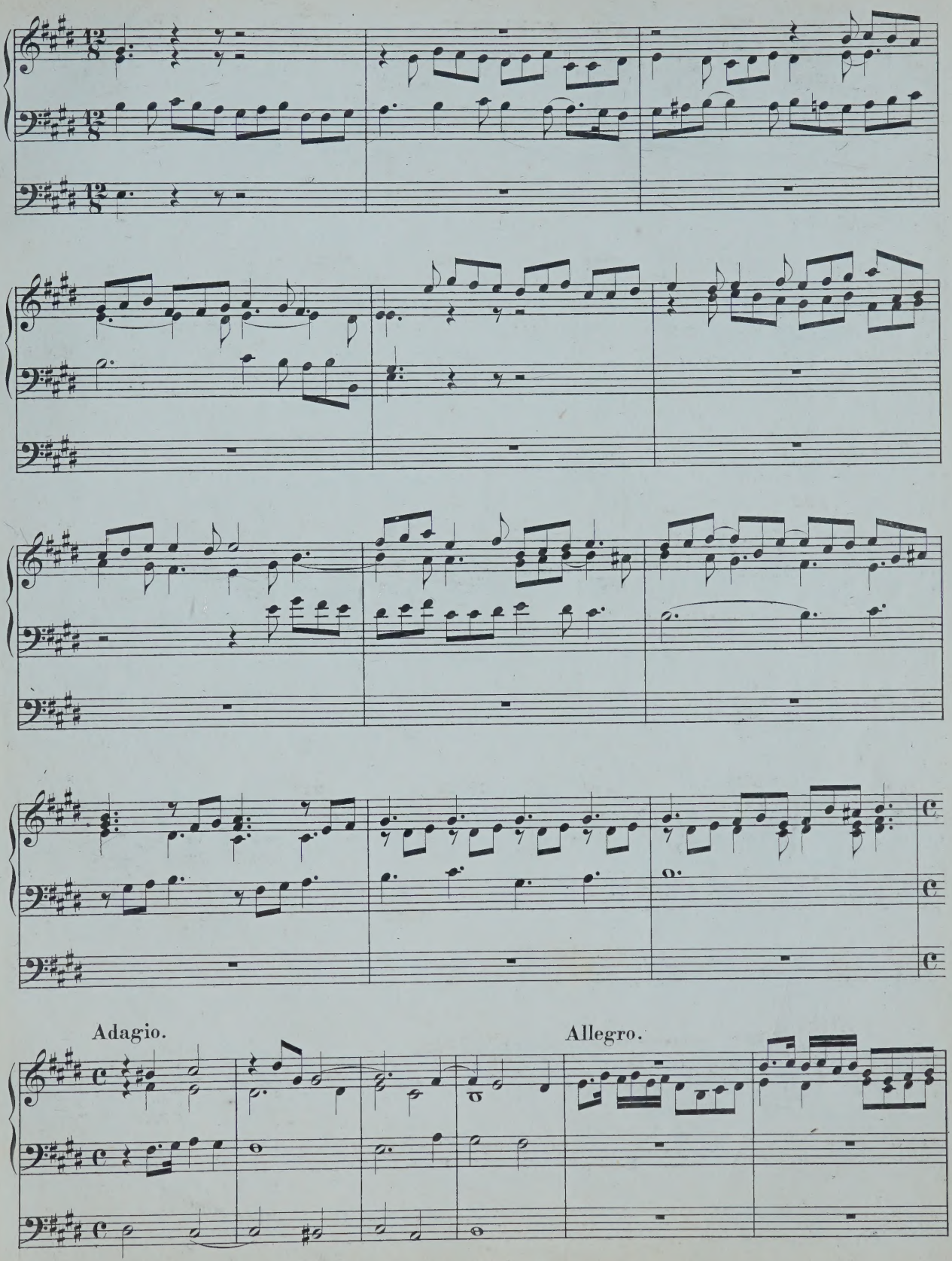
VIII. PRAELUDIUM UND FUGA.

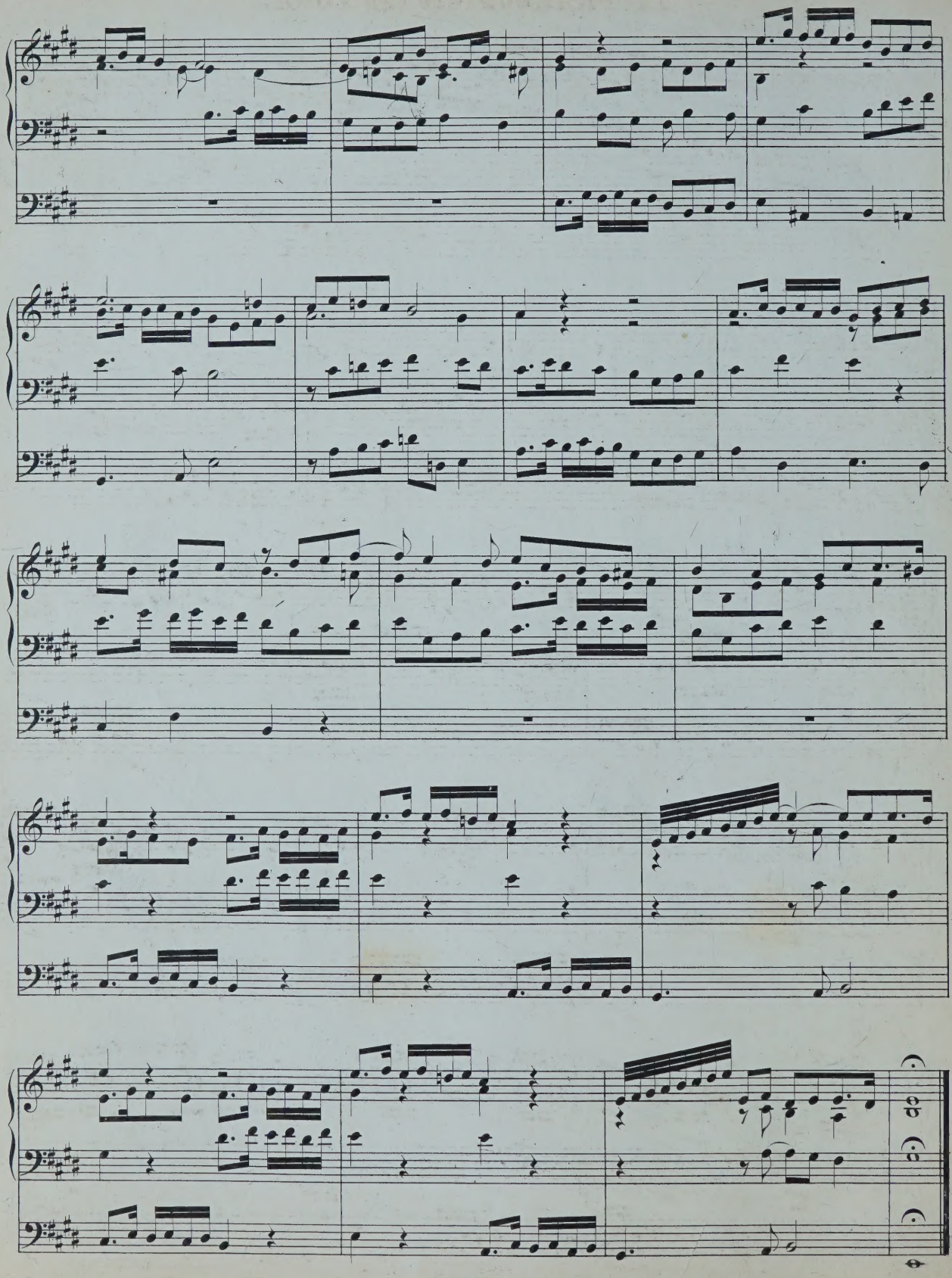




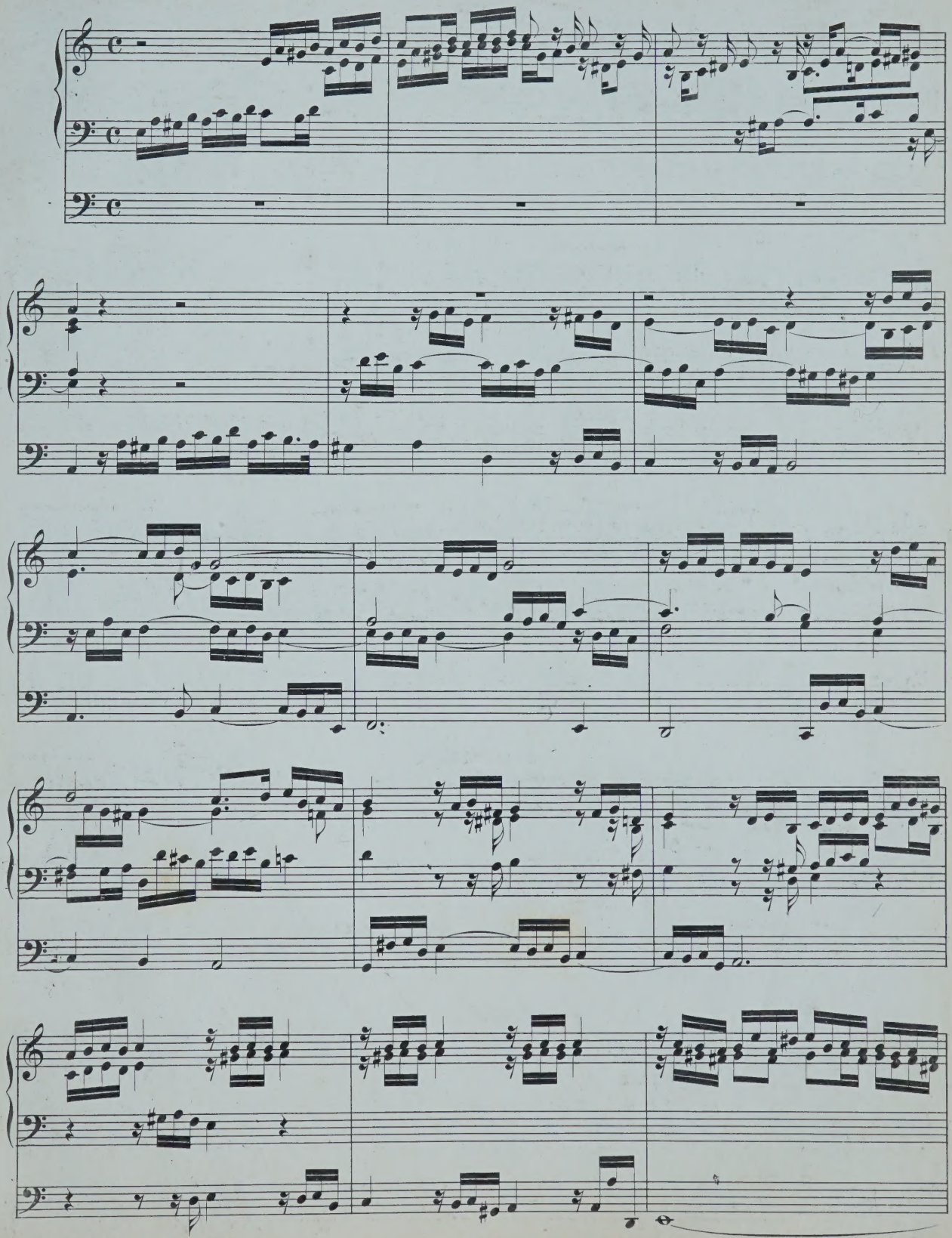

trillo longo
trillo longo

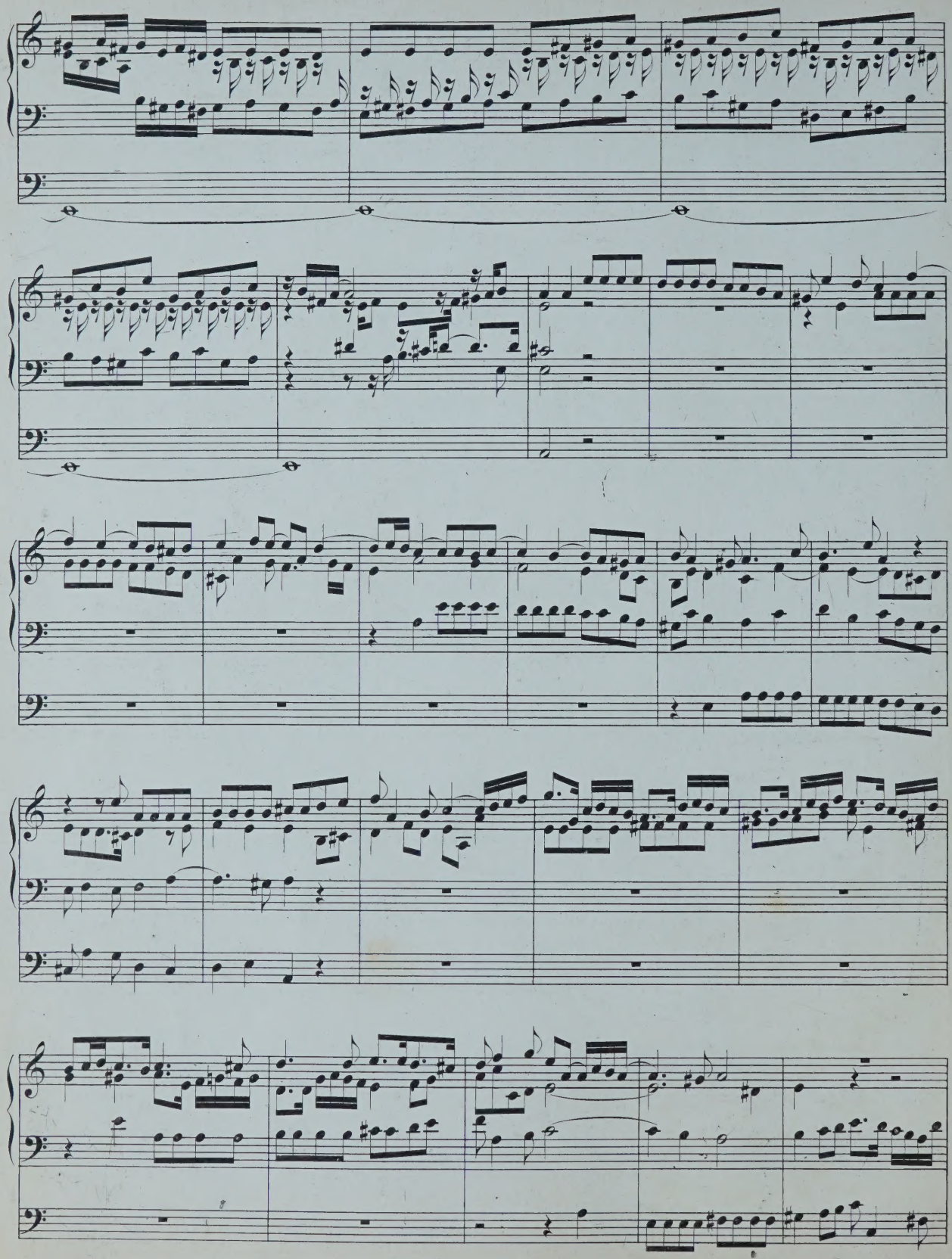

Presto.
con discrezione

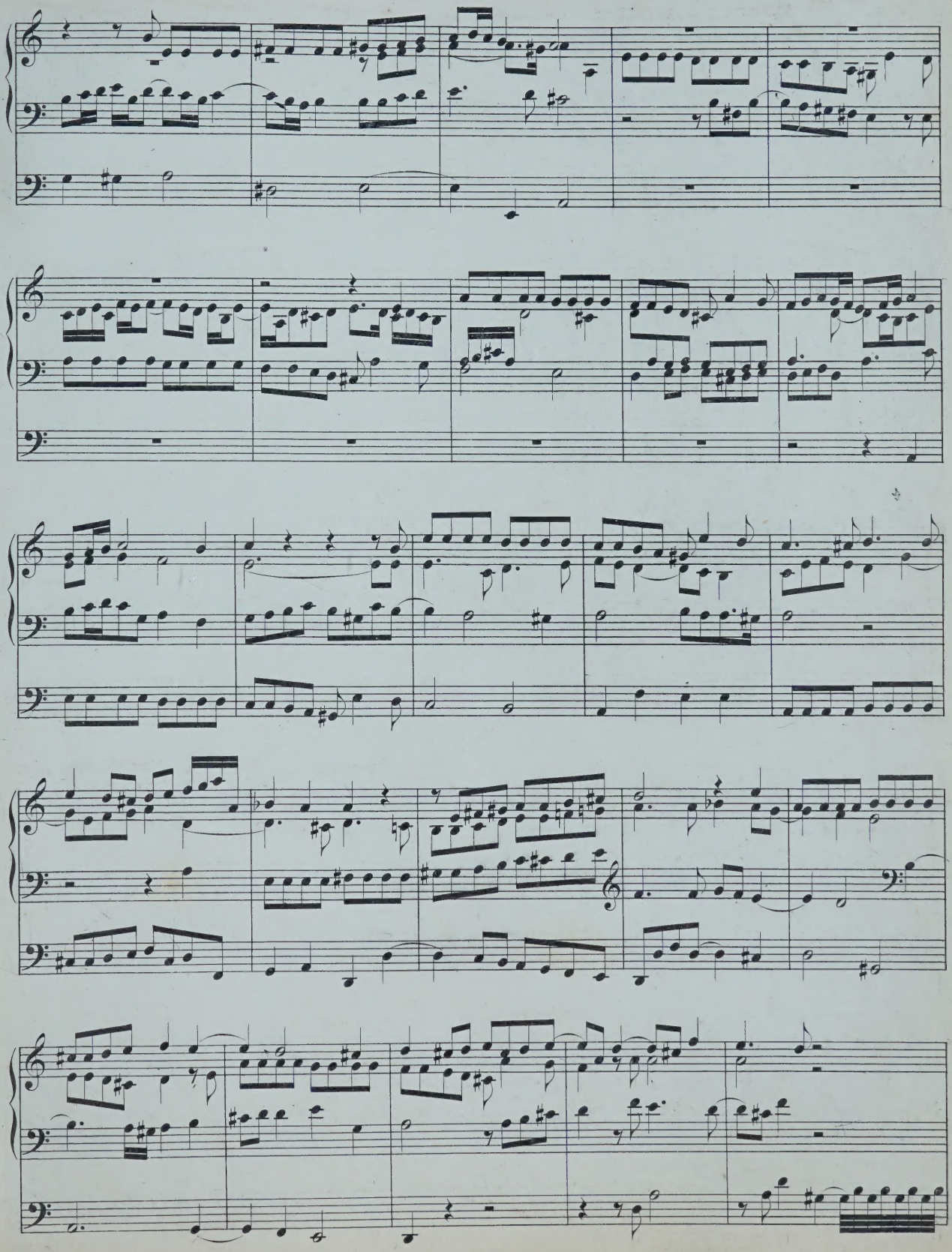

Adagio.
Allegro.

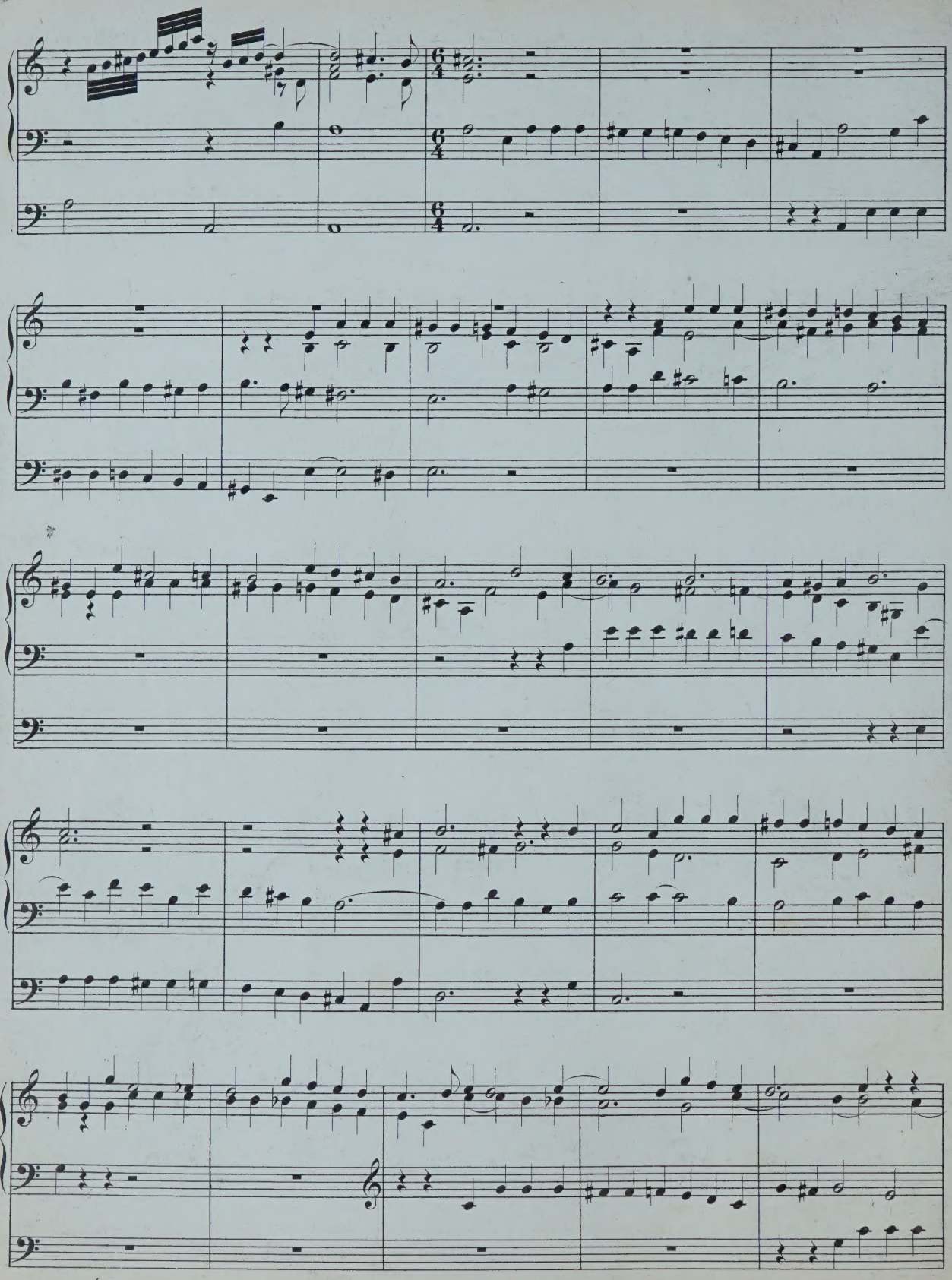


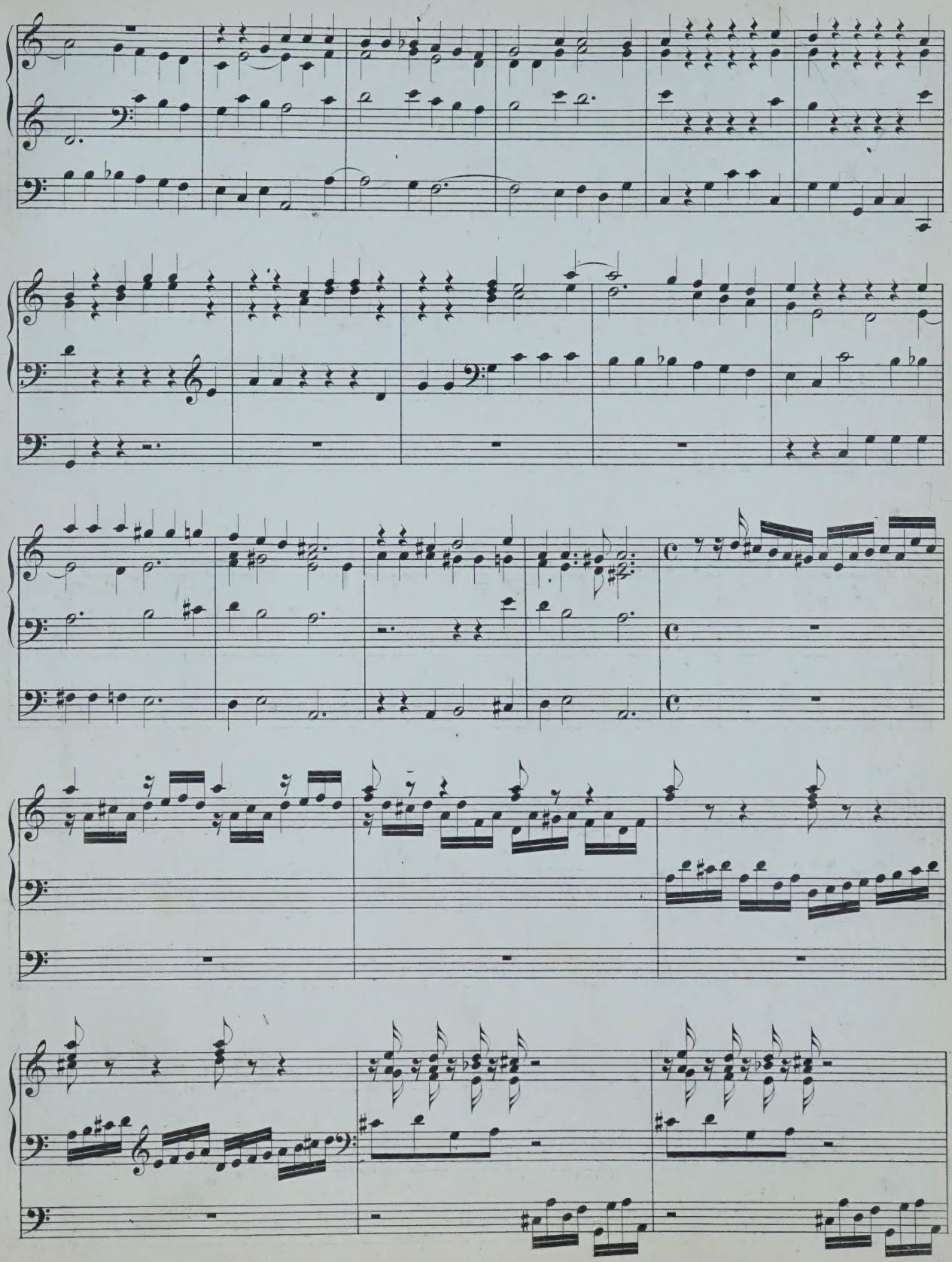
IX. PRAELUDIUM UND FUGA.

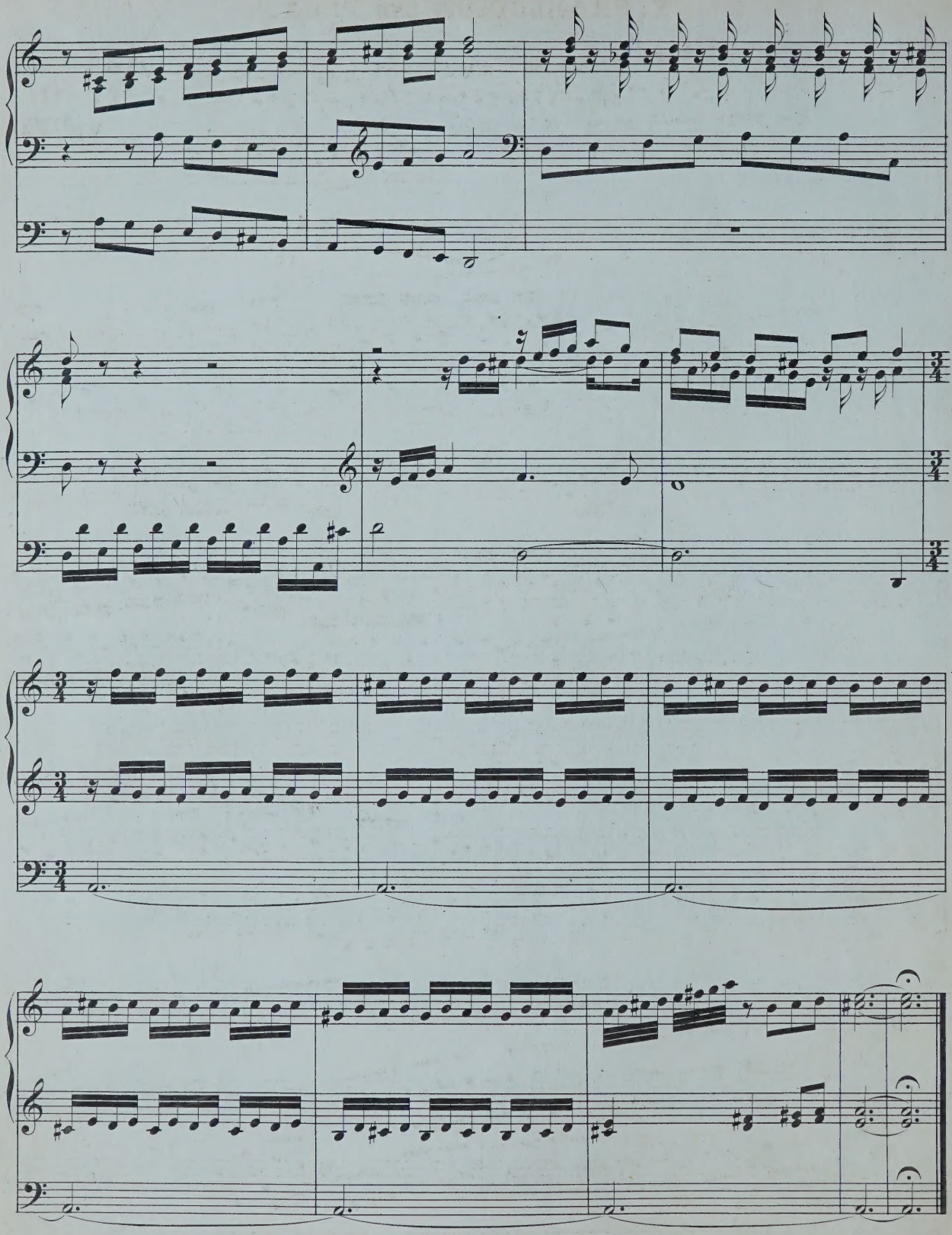




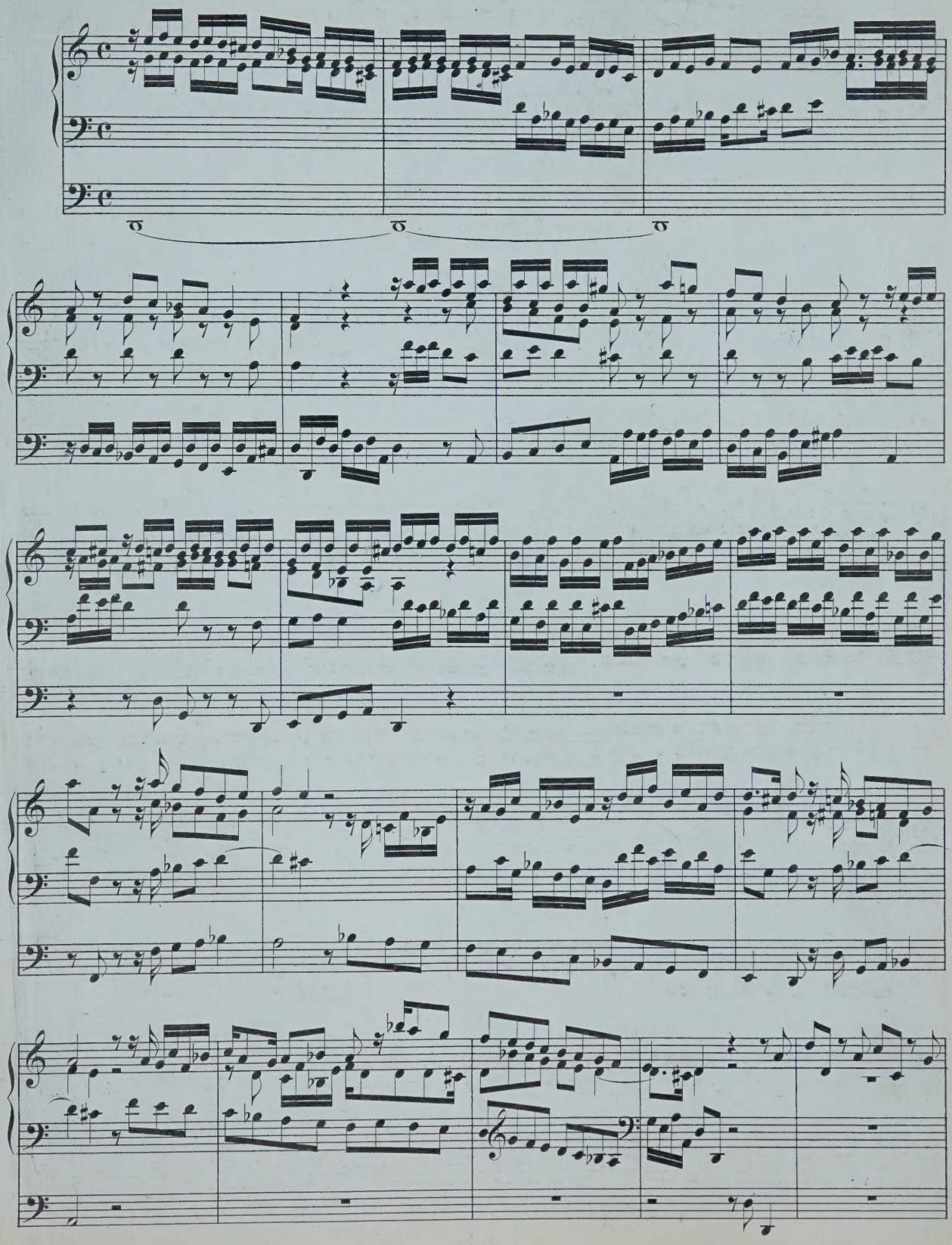


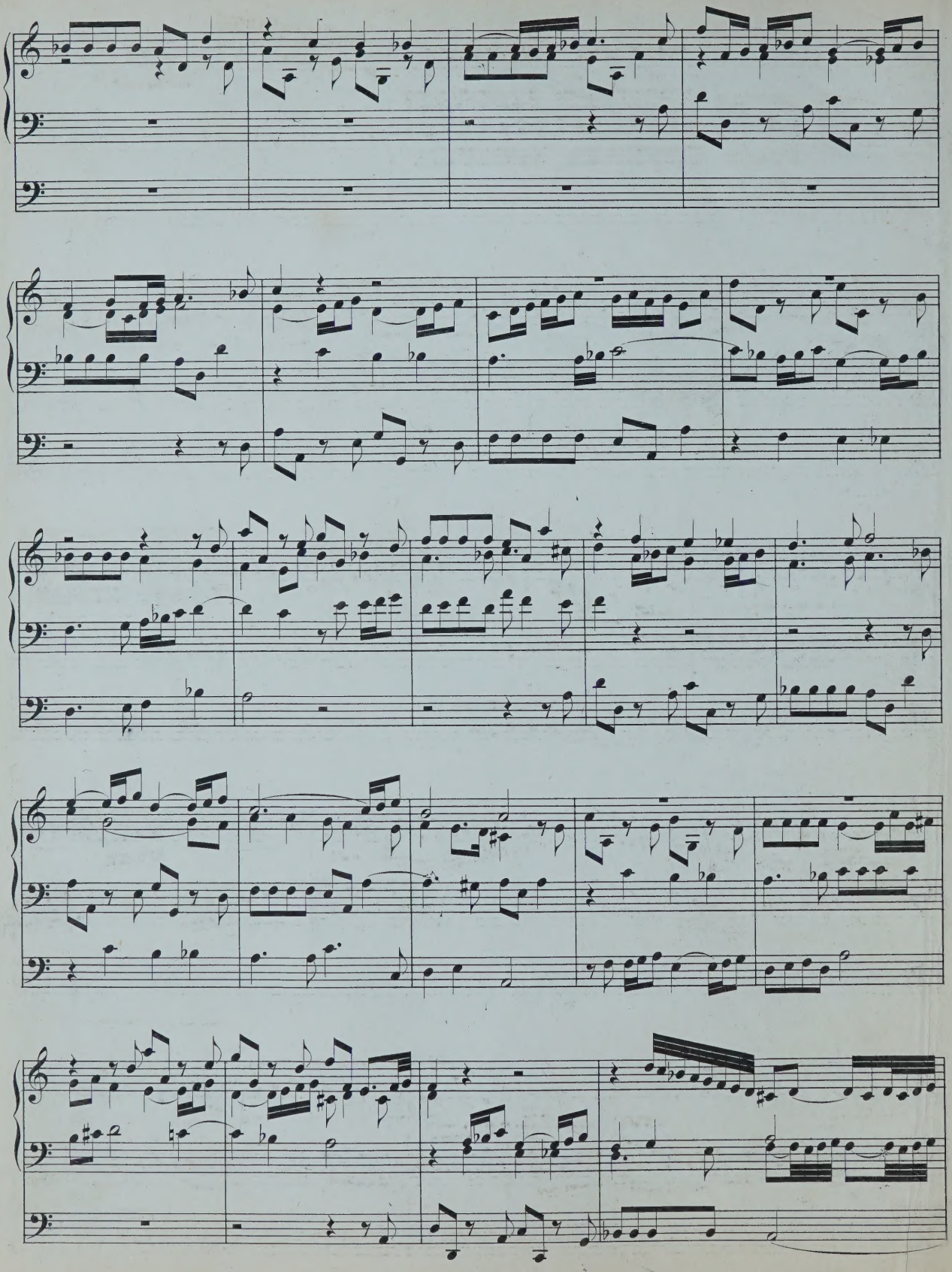


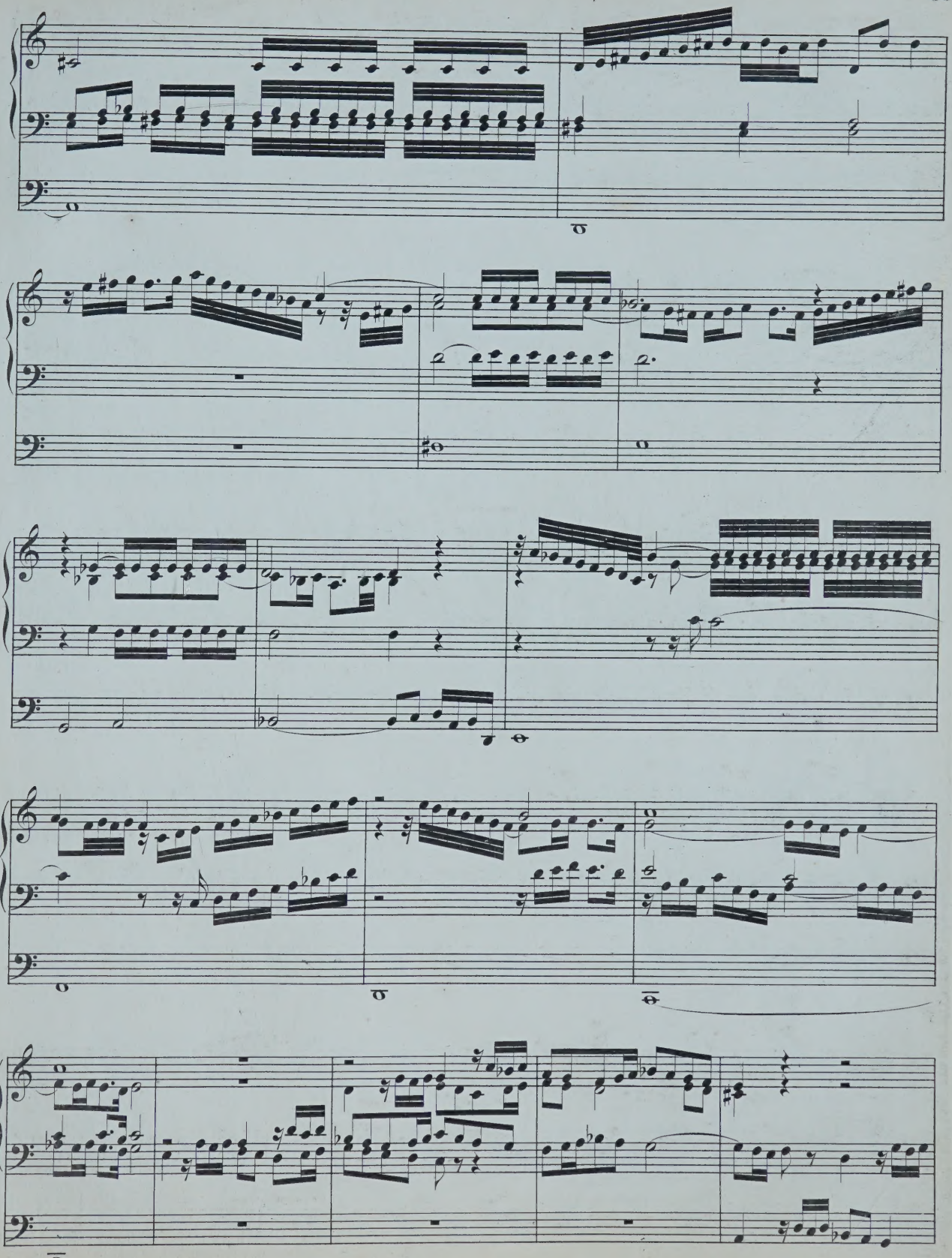


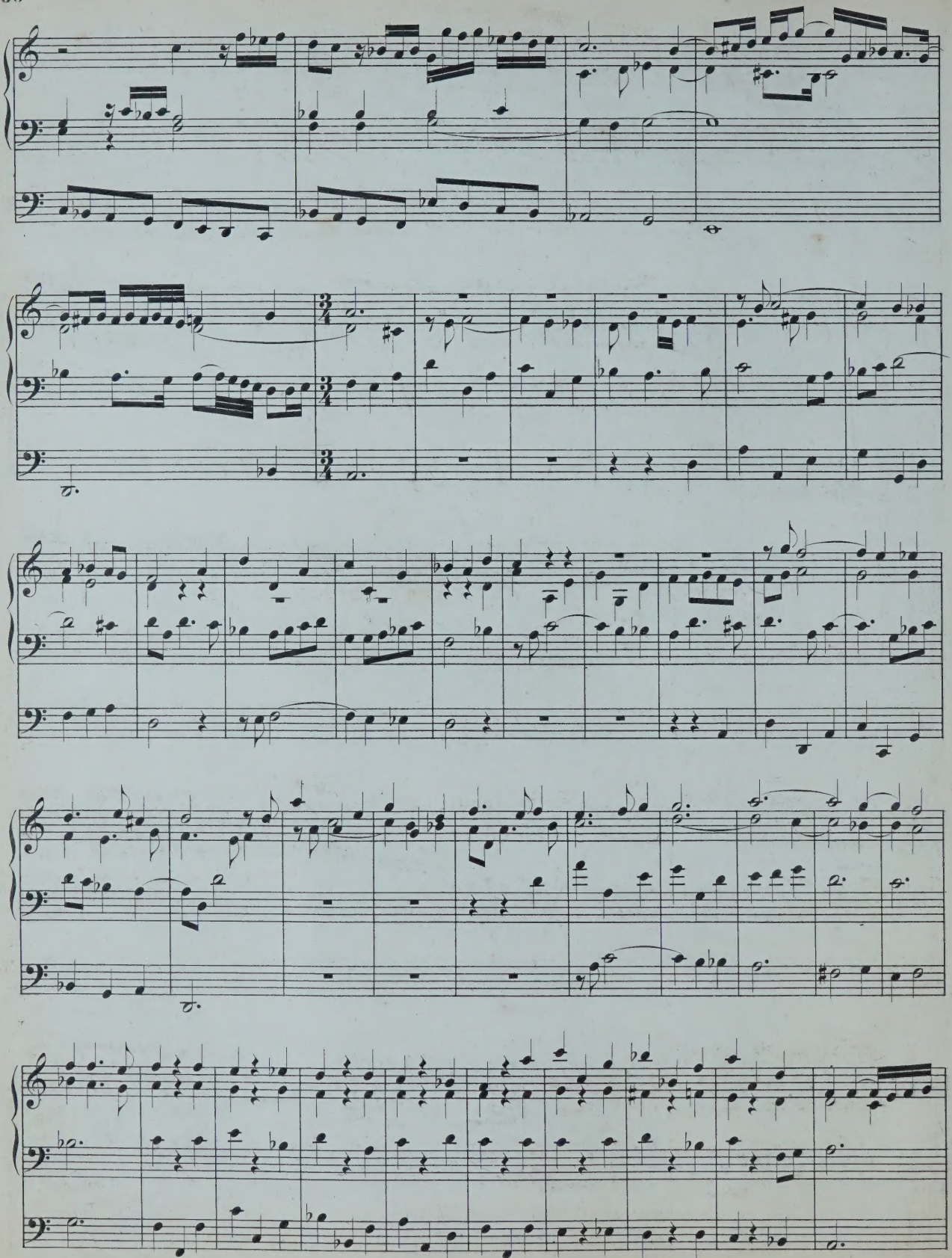


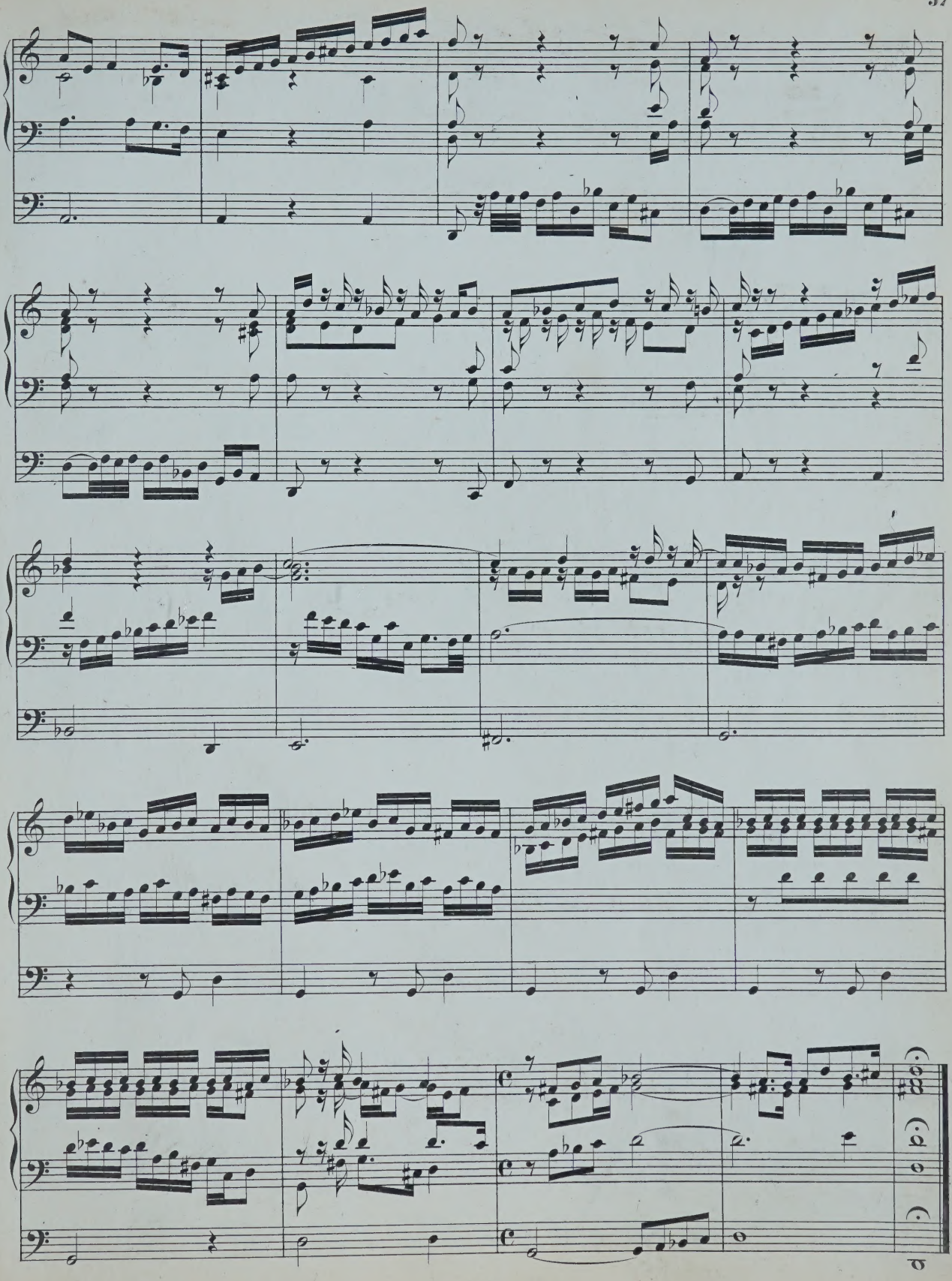
X. PRAELUDIUM UND FUGA.



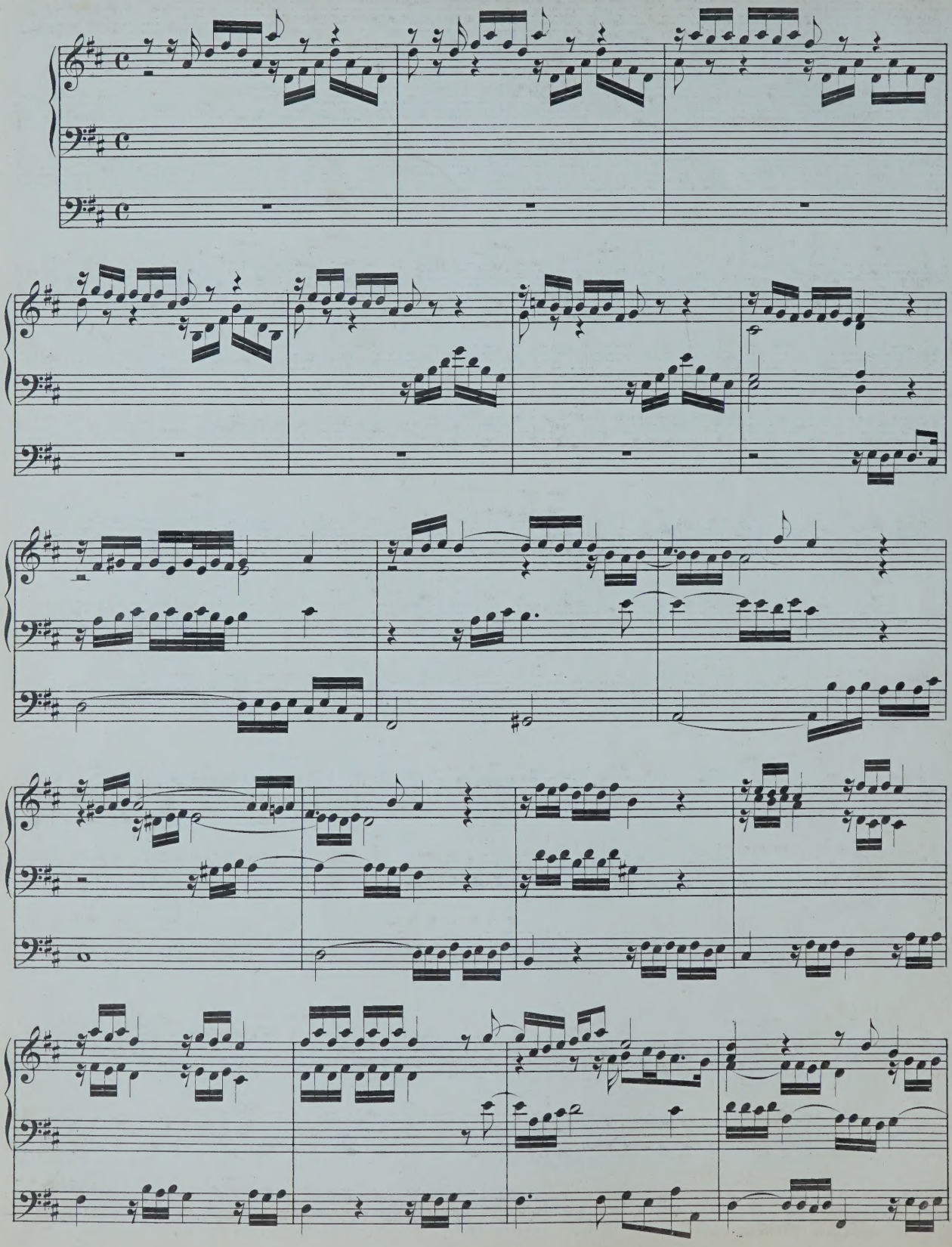


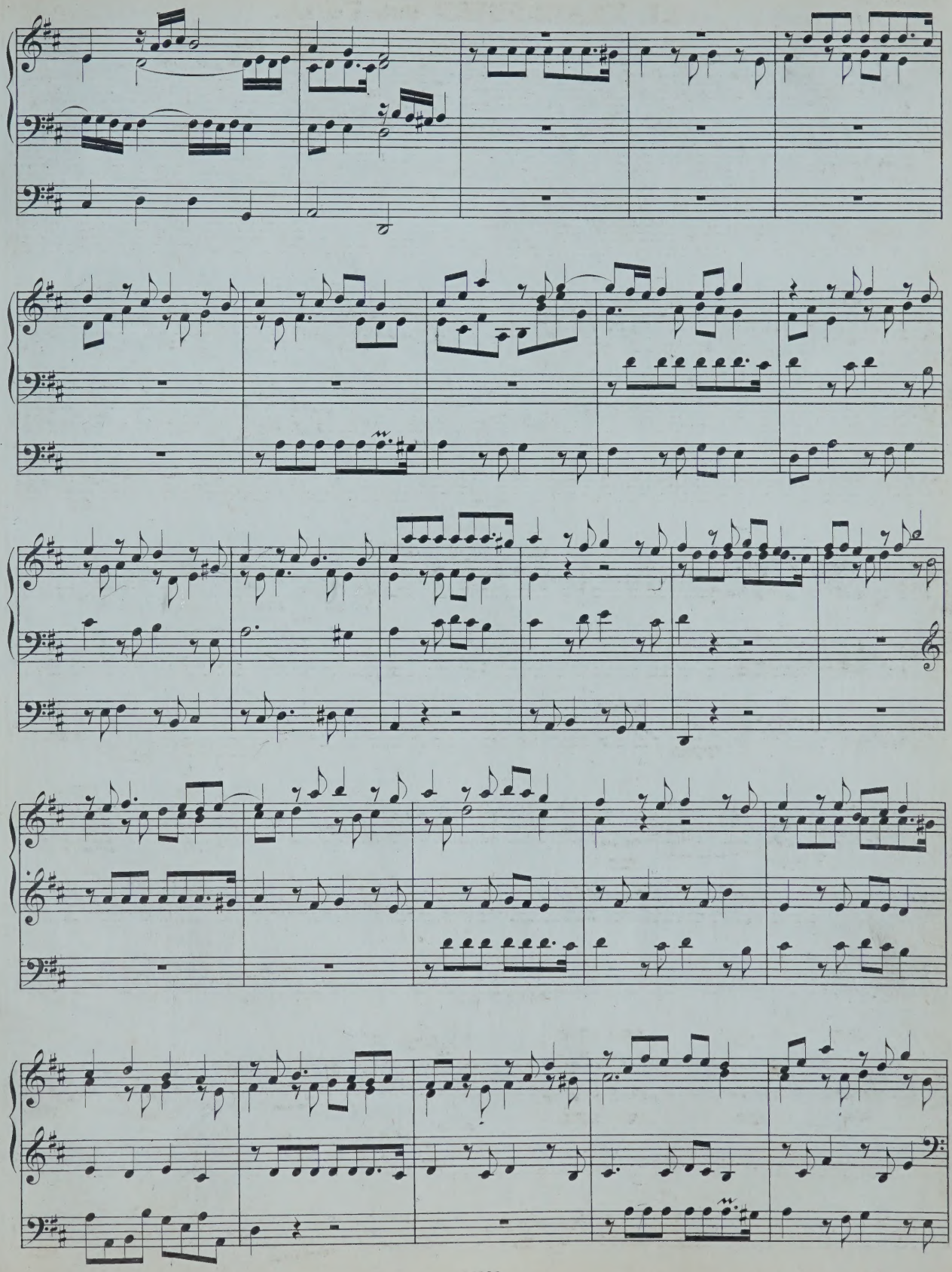


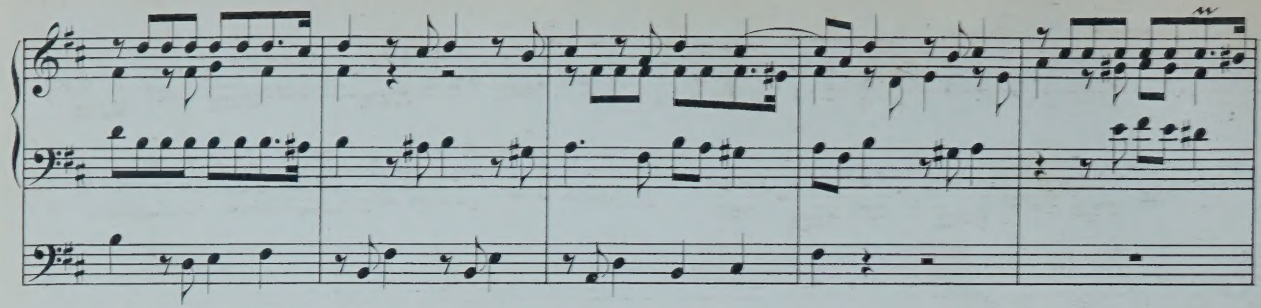


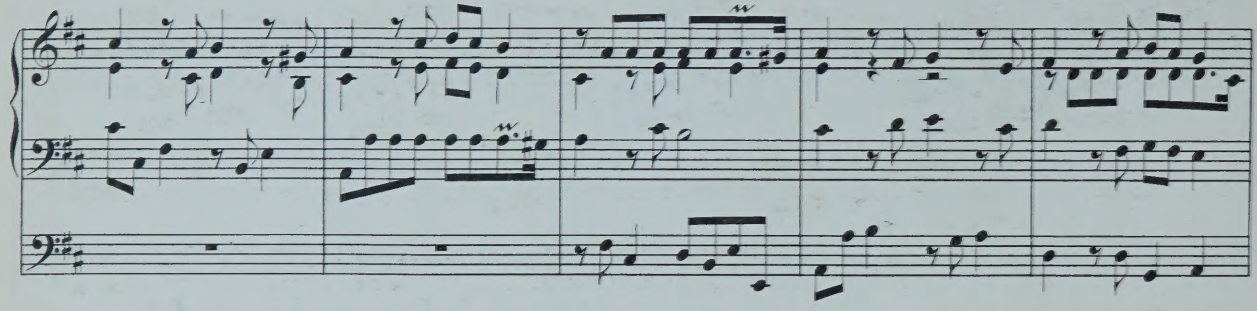


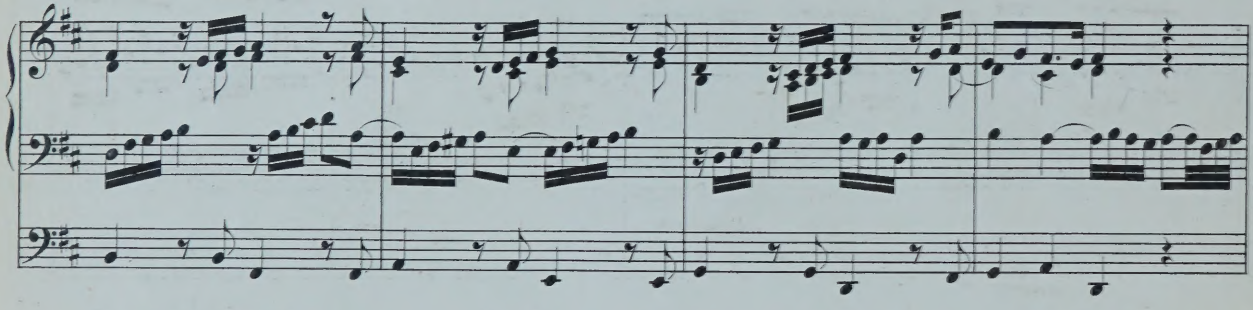
XI. PRAELUDIUM UND FUGA.



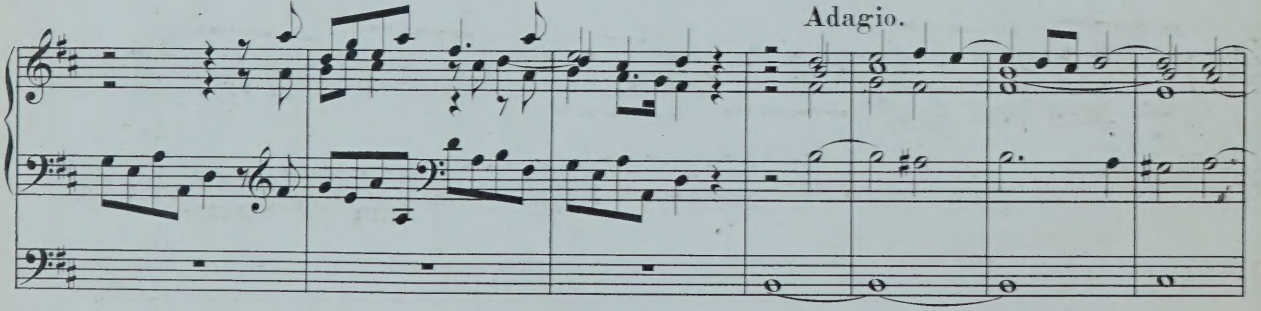


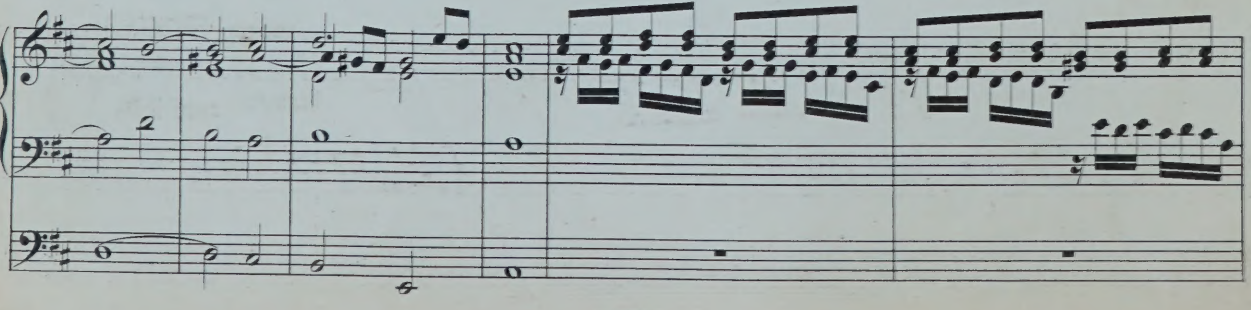


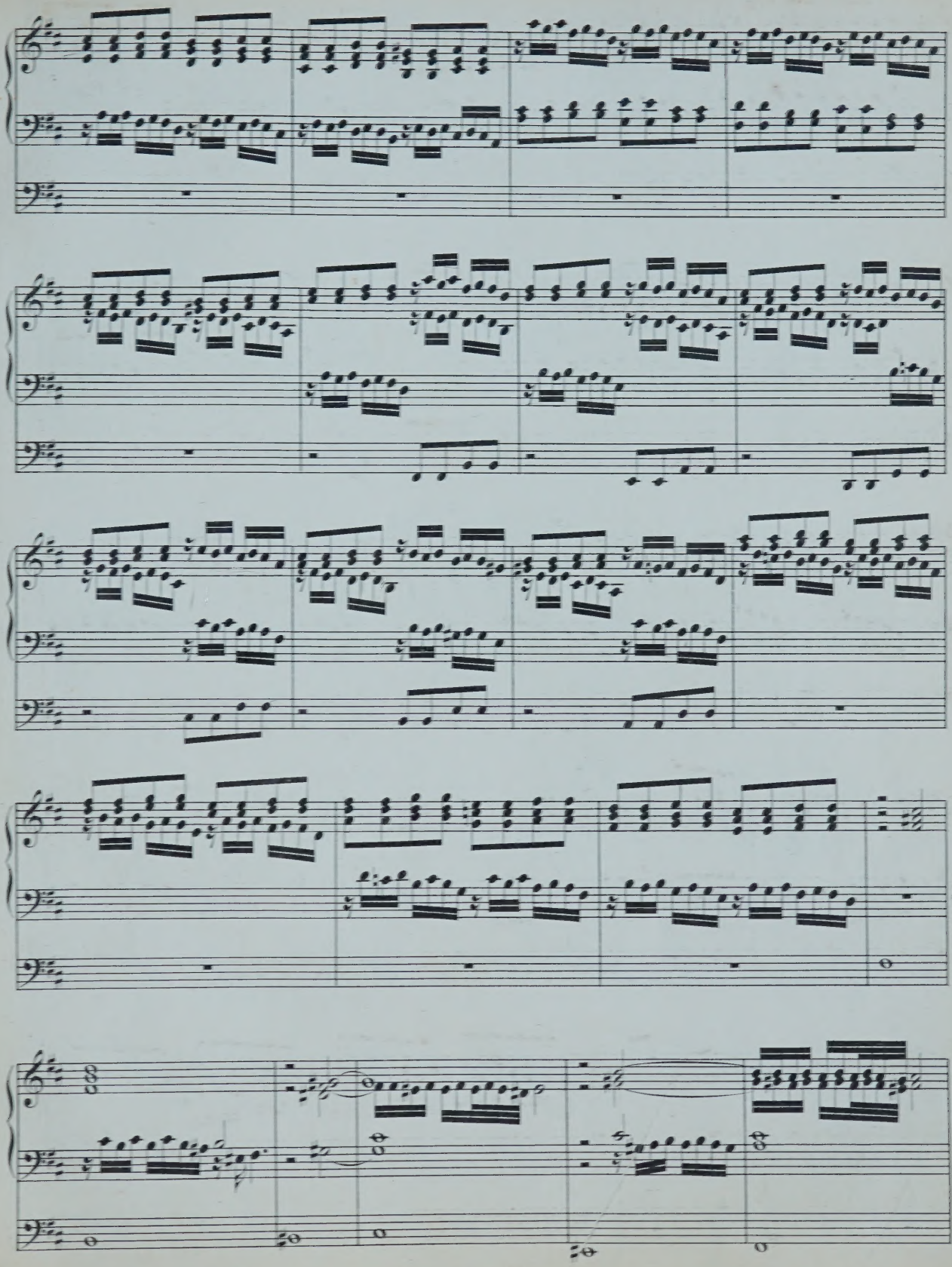


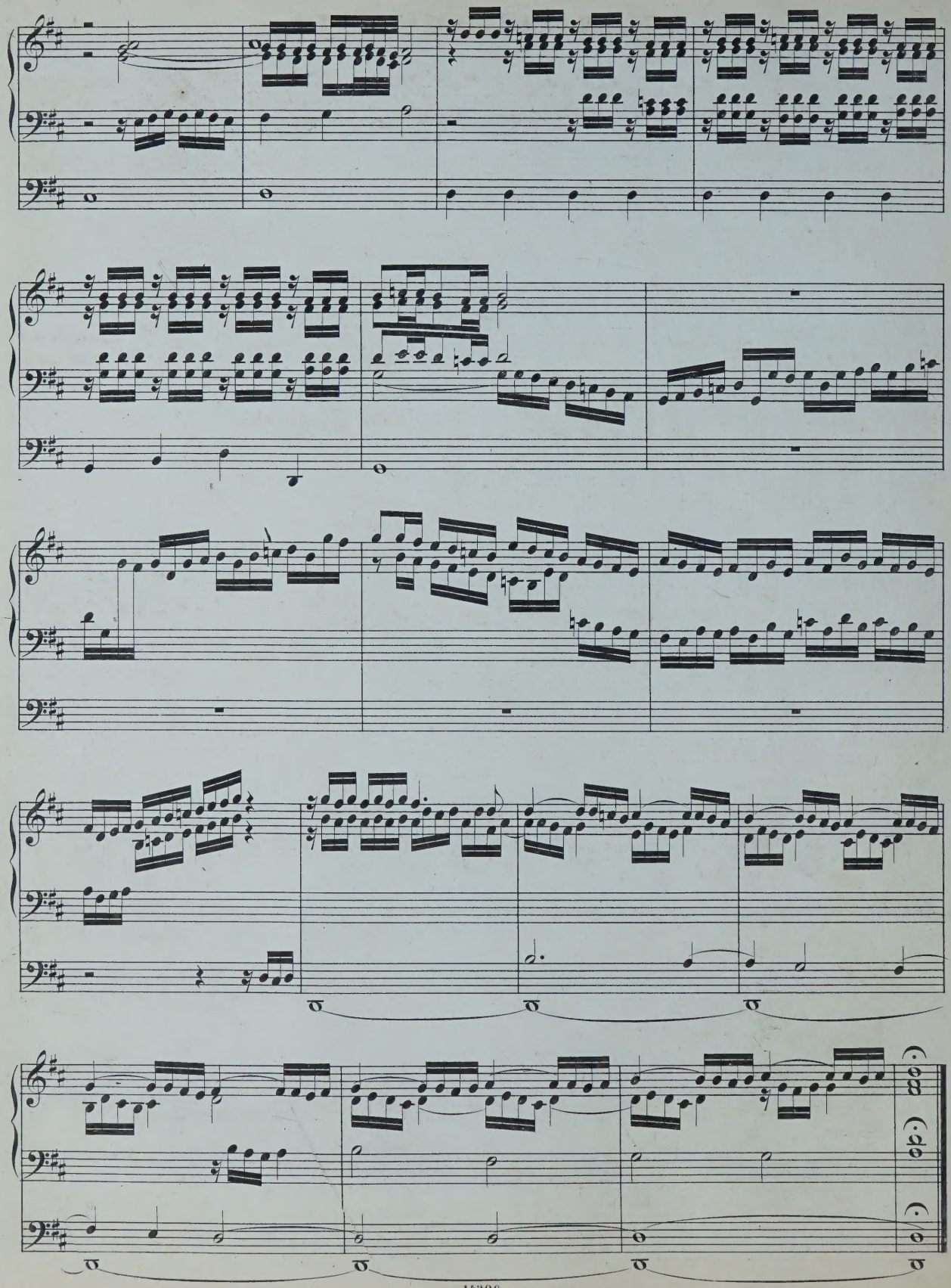


Adagio.

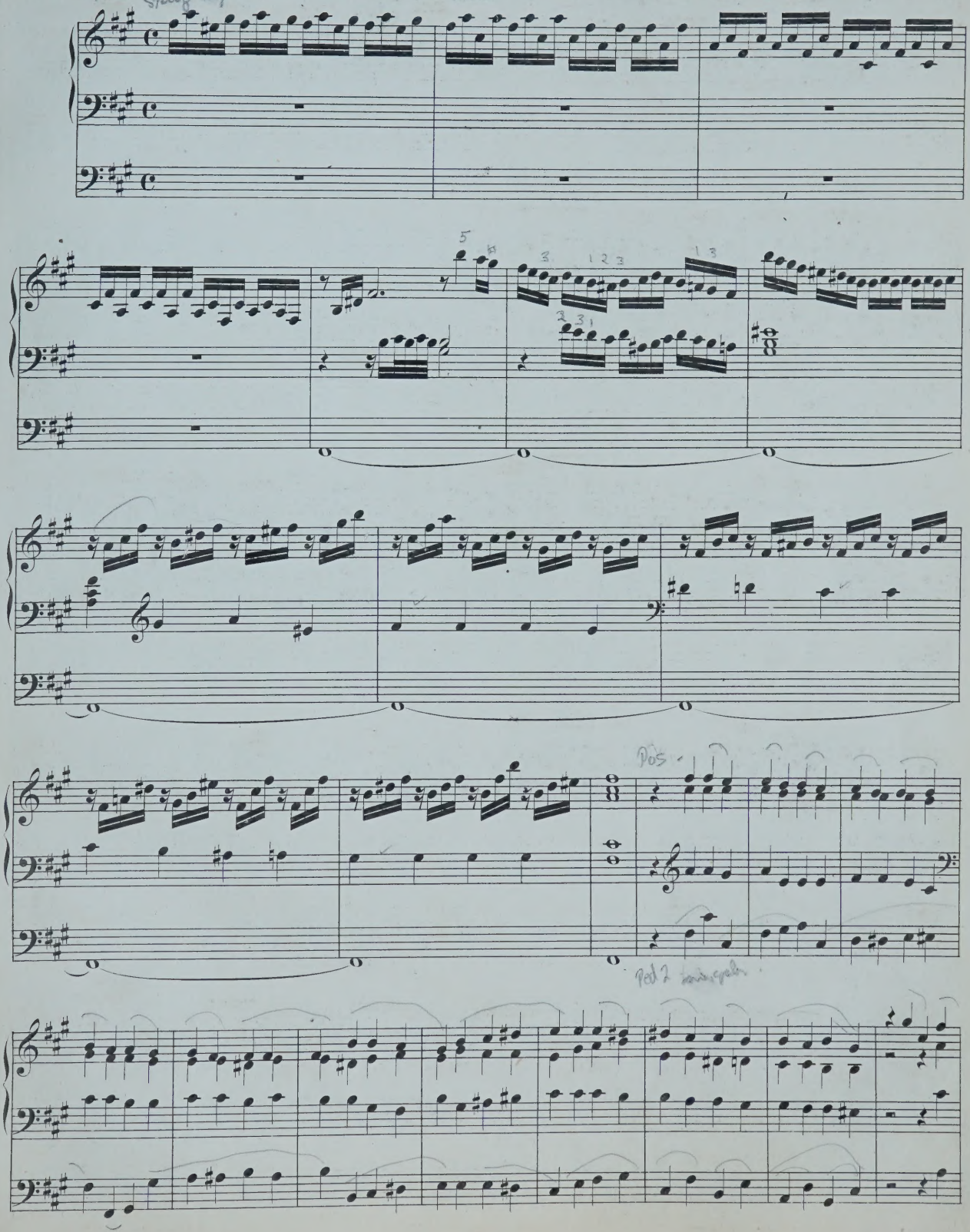




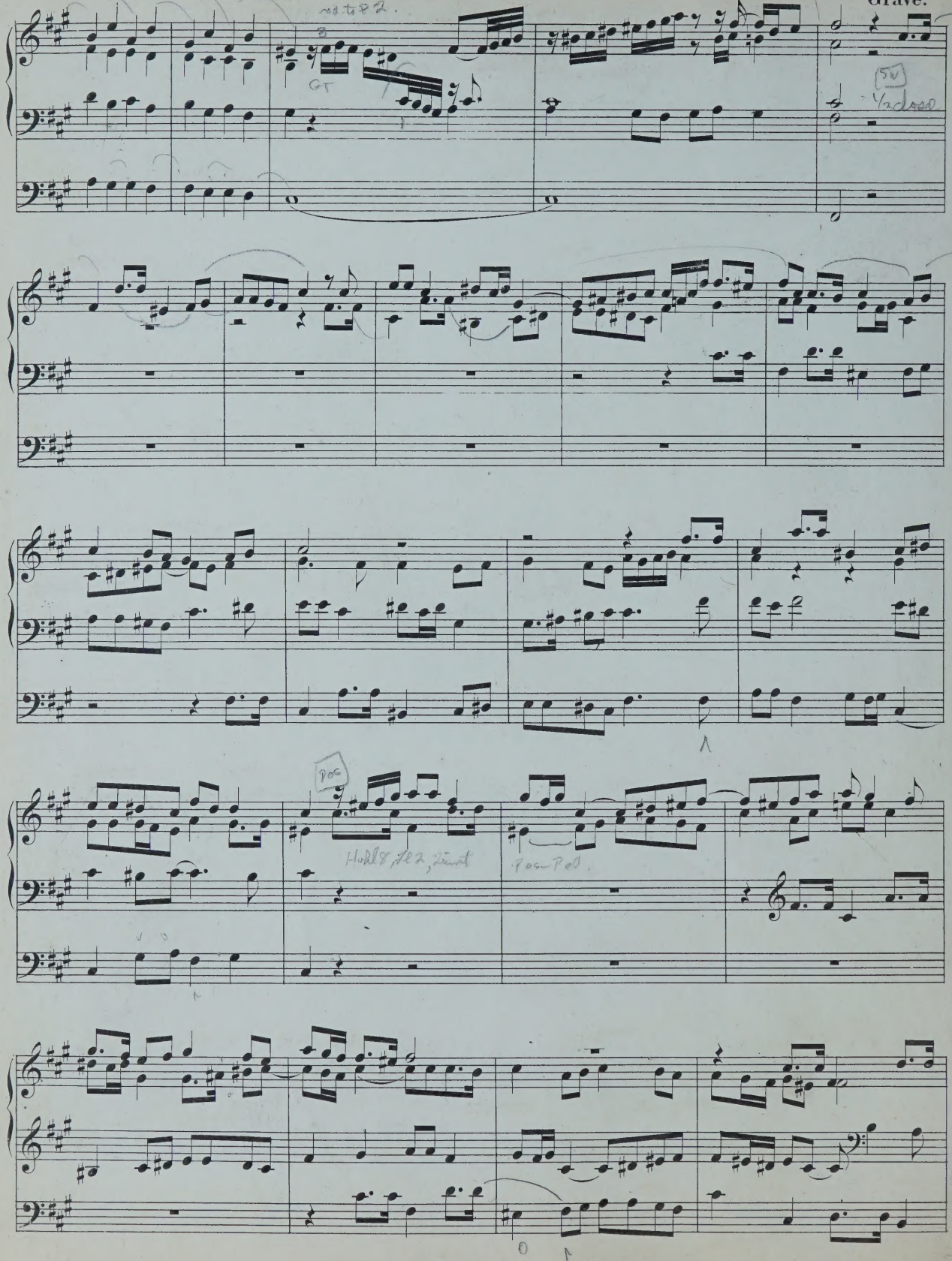


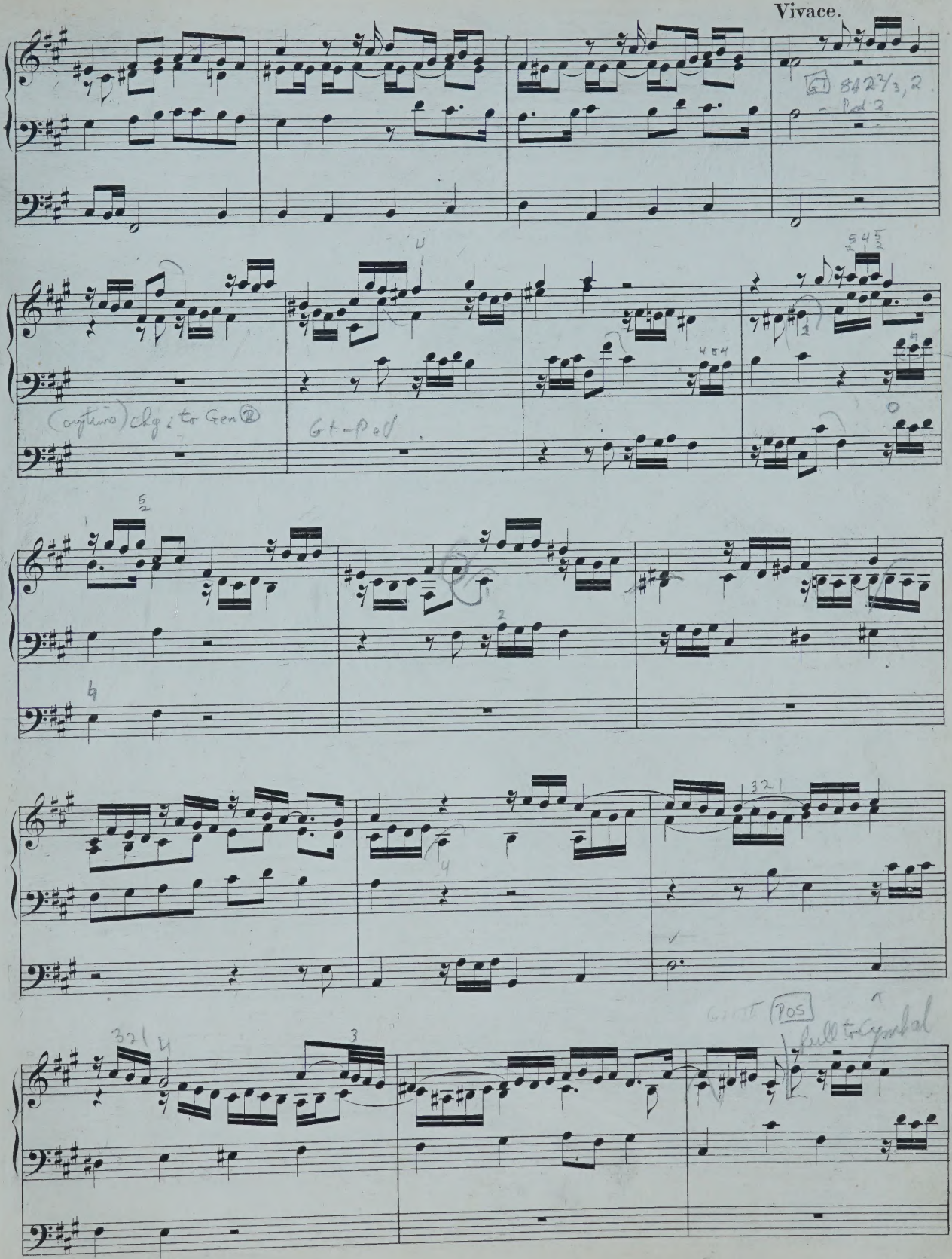


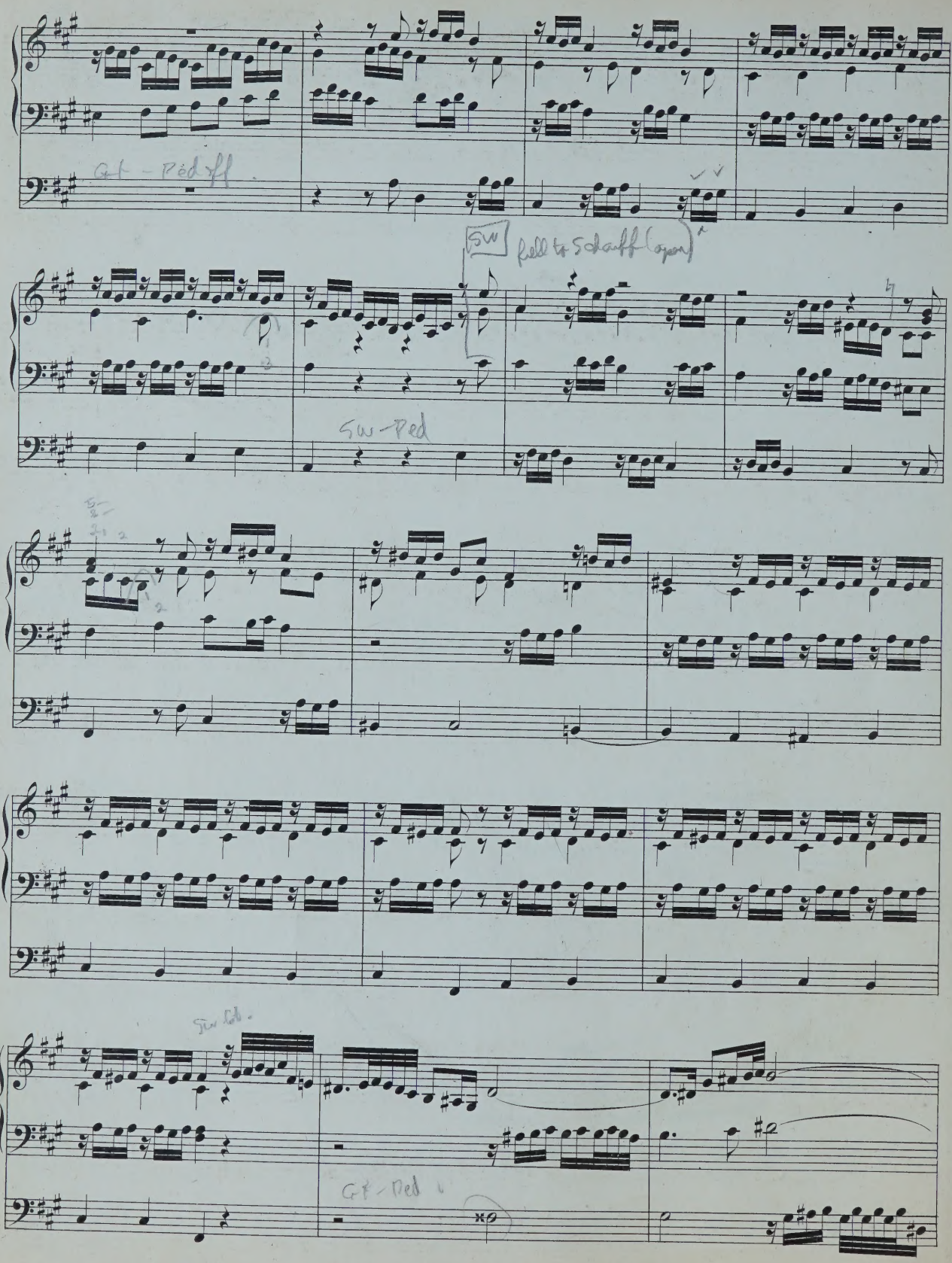
XII. PRAELUDIUM UND FUGA.

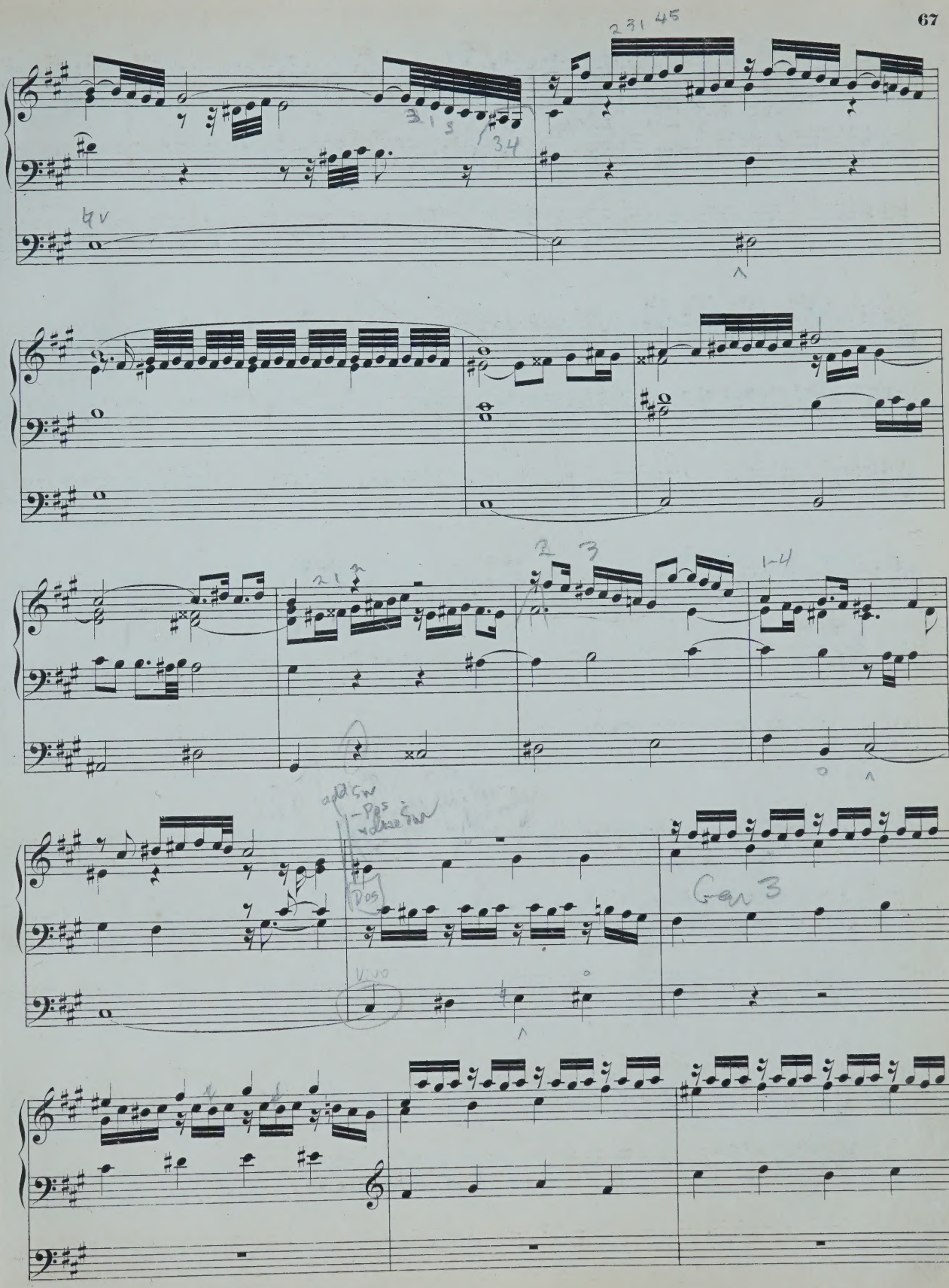


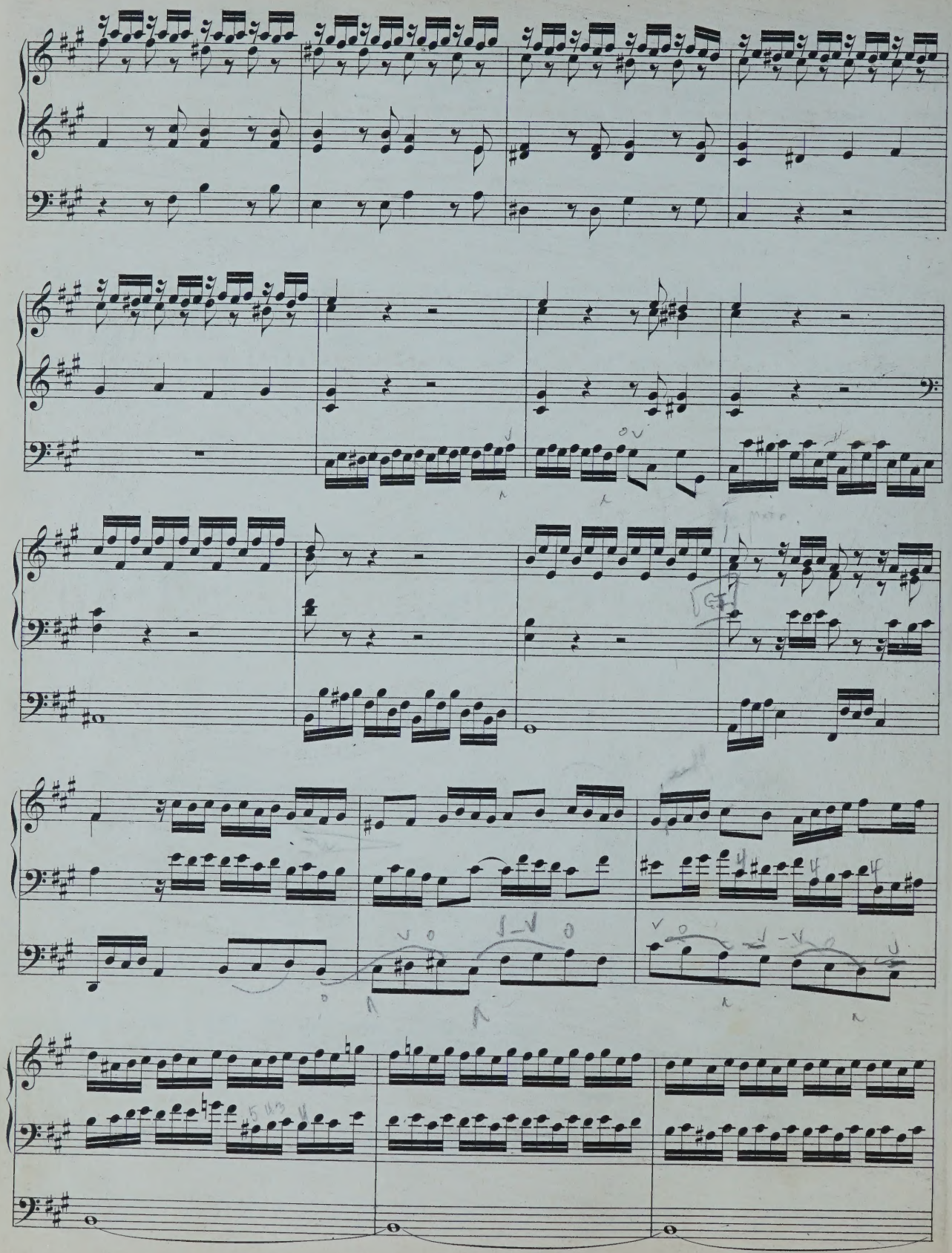
Grave.

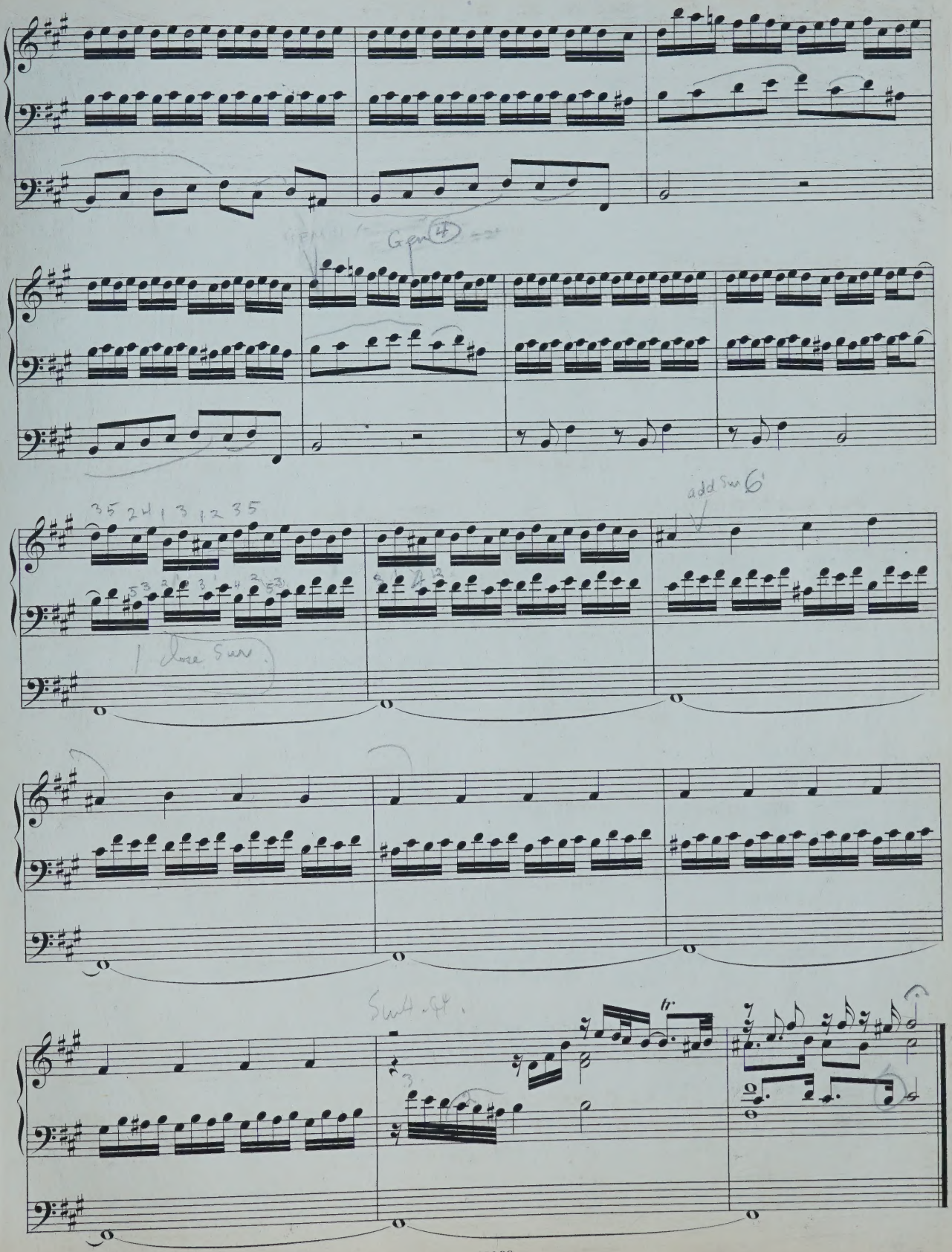



Vivace.
Gt-Ped
POS
full to Cymbal

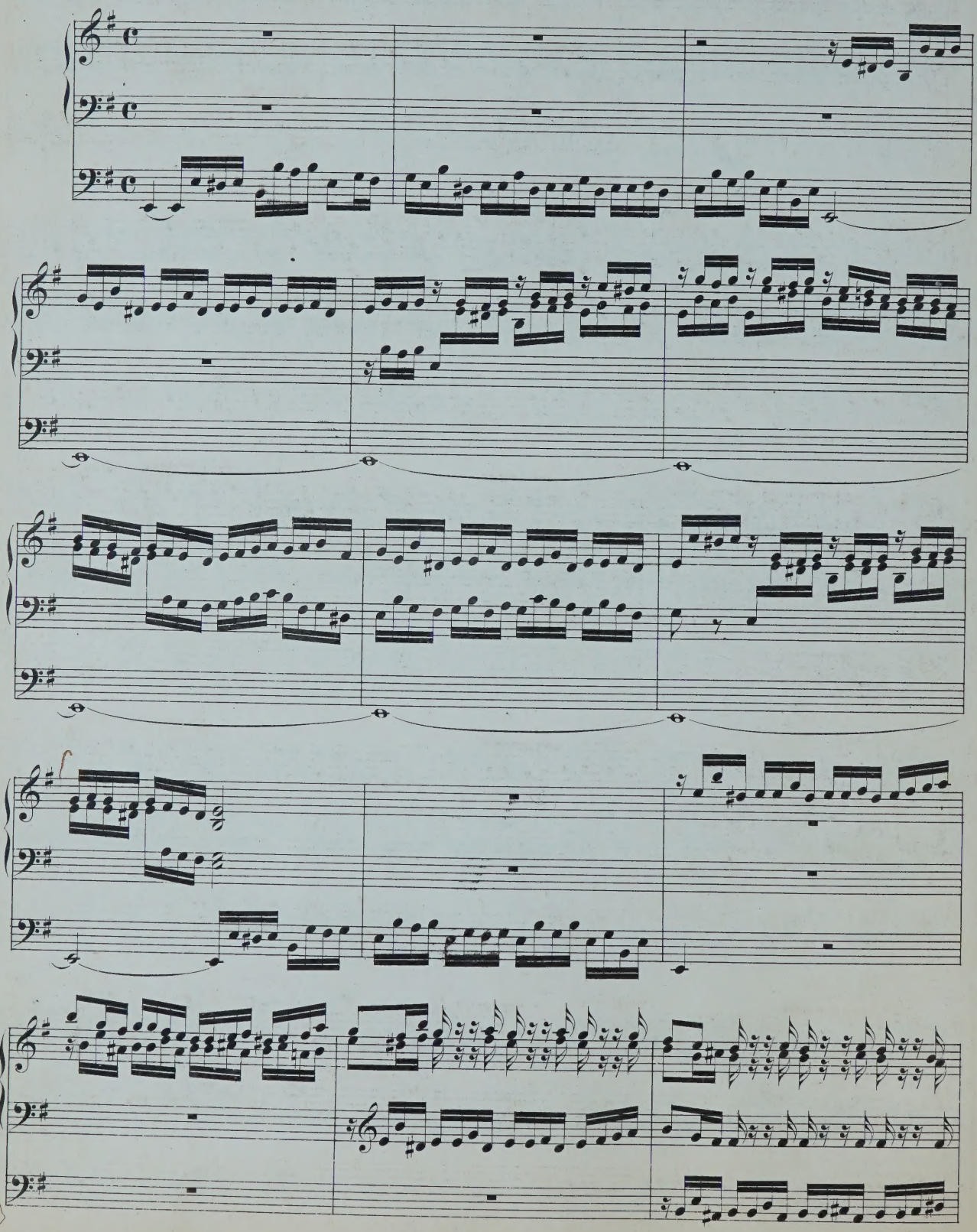

Gt - Ped ff
SW
Pull to Schaff (open)
Sw - Ped
Sw Ch.
Gt - Ped

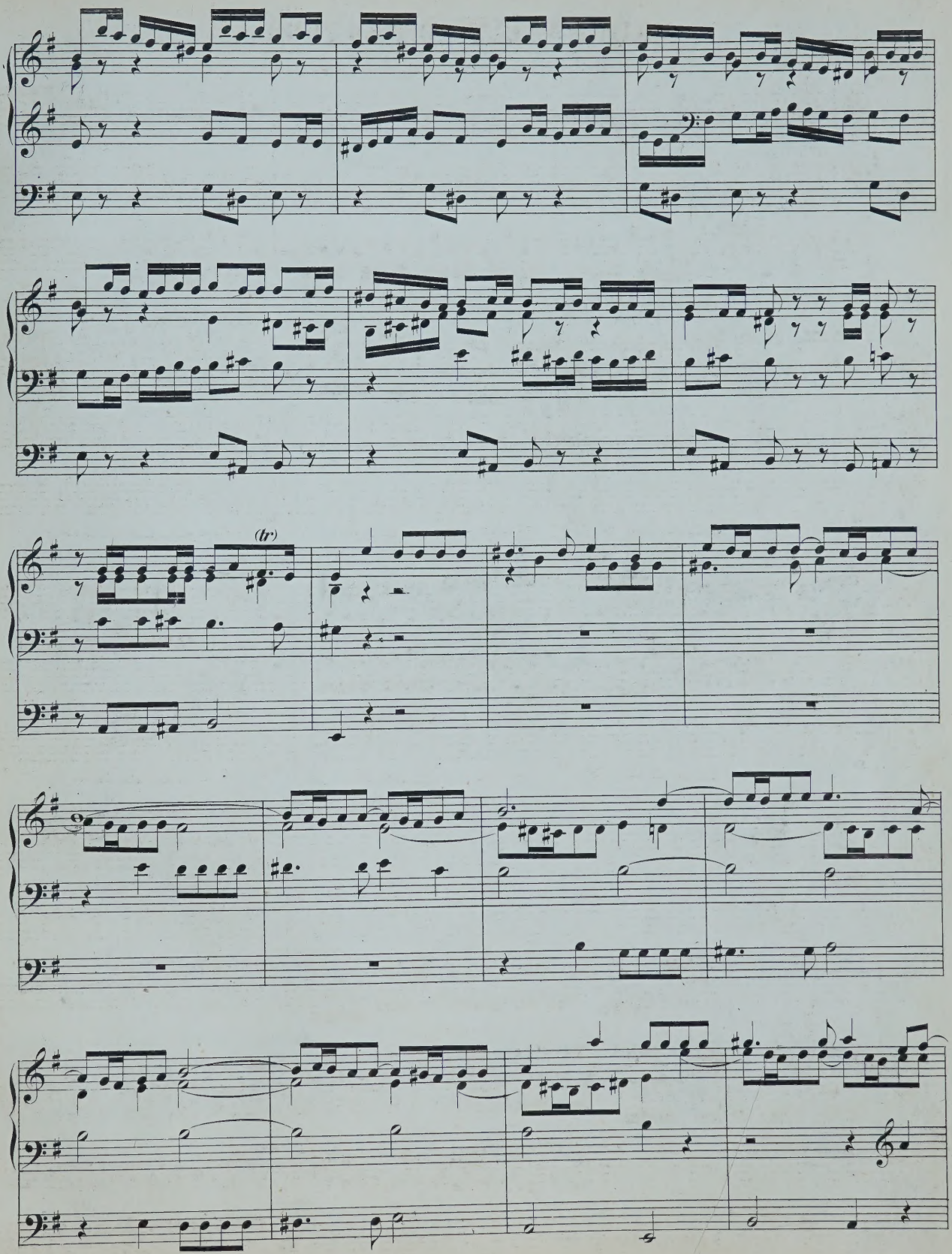

Gar 3

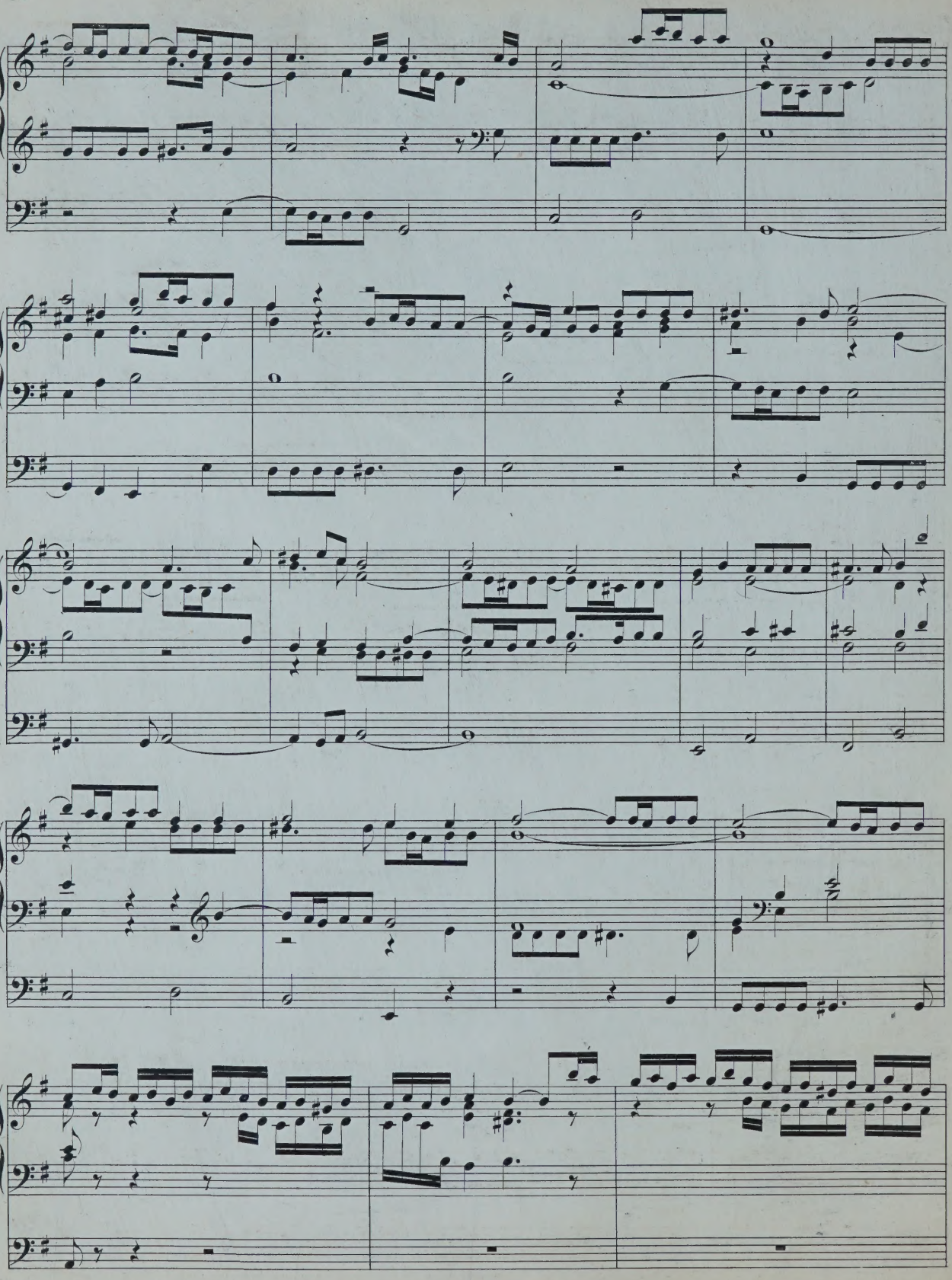


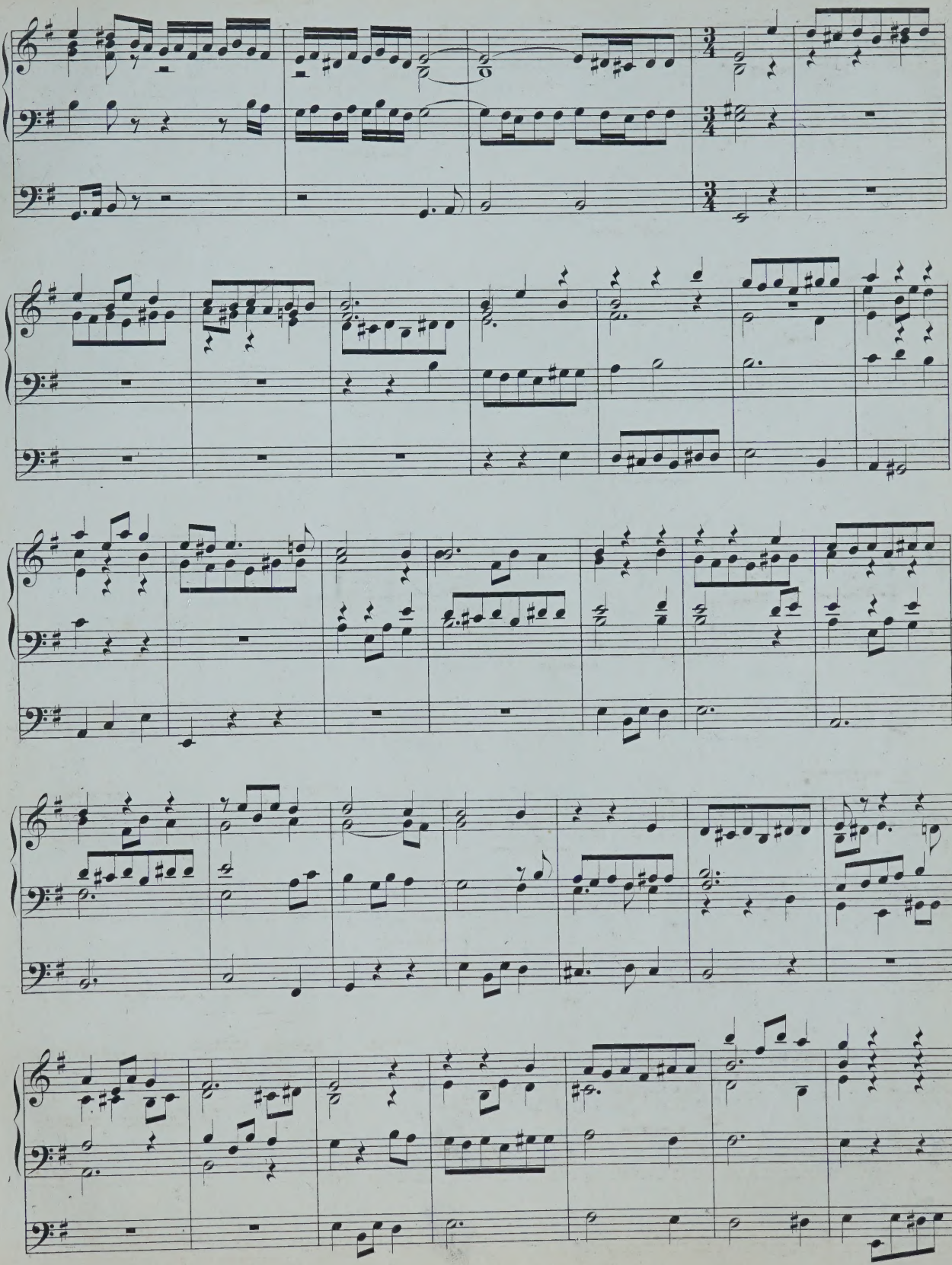

Gen 4
add Sur 6'
close Sur
Sur 4 - 4
tr

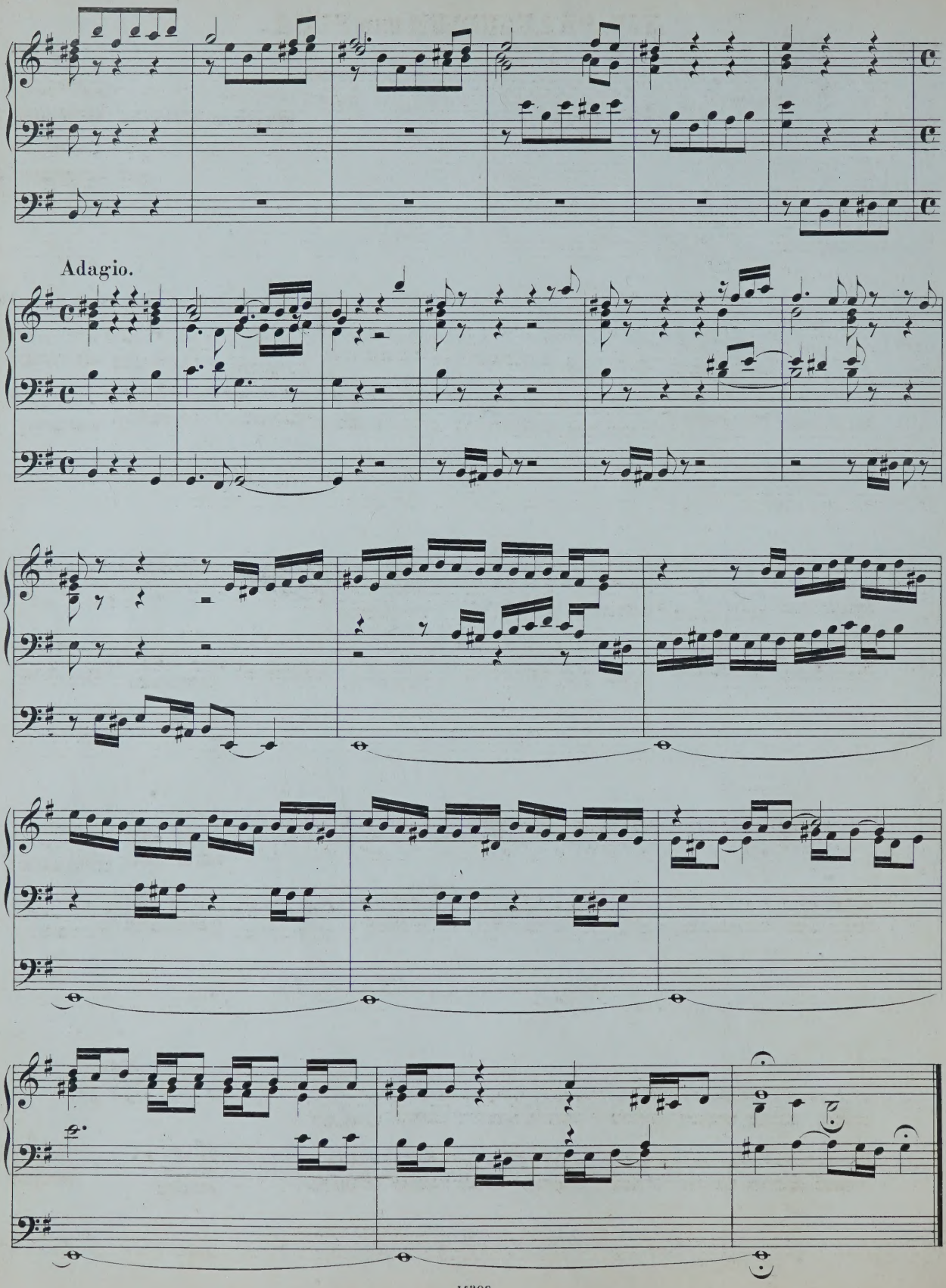
XIII. PRAELUDIUM UND FUGA.



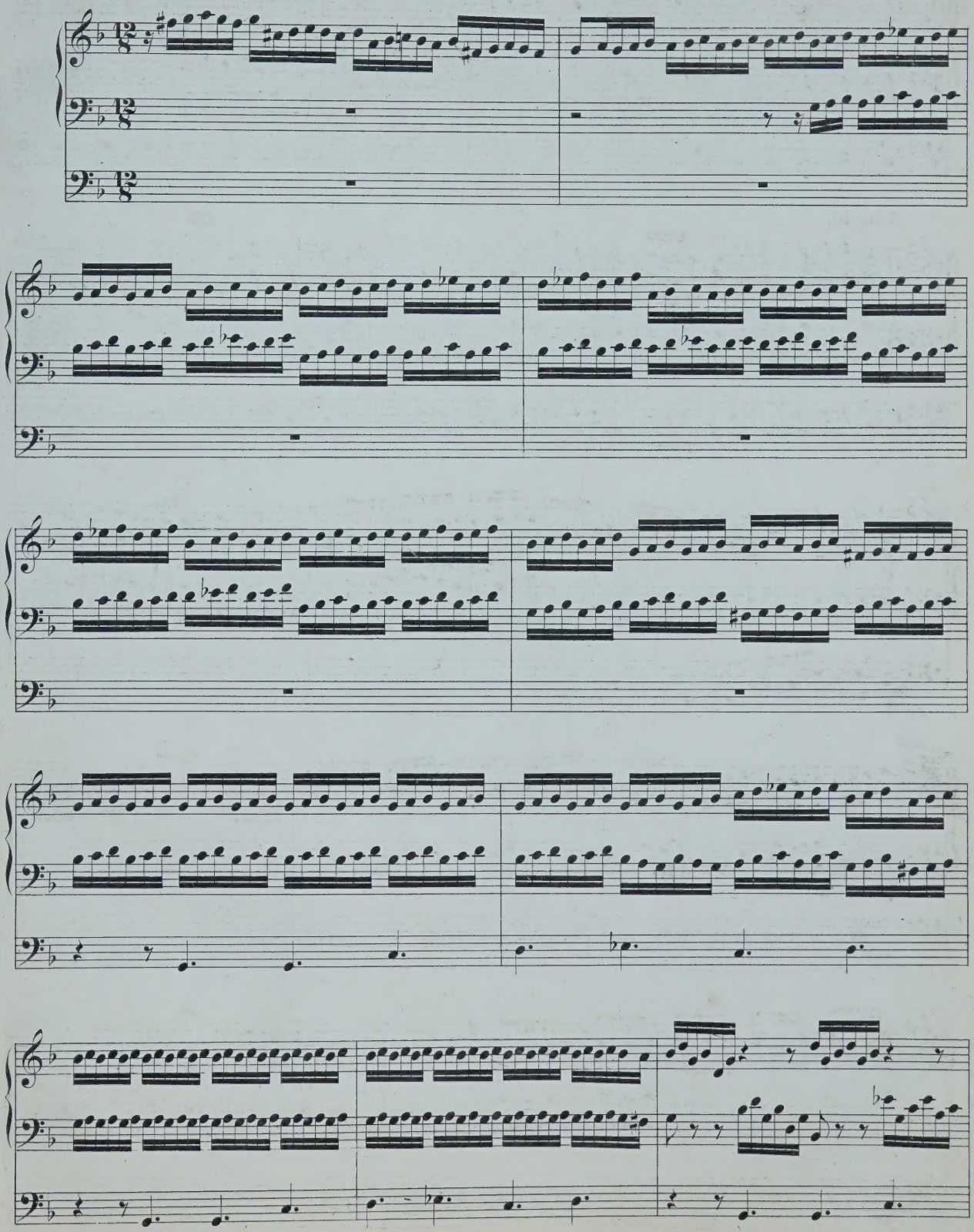

(tr)

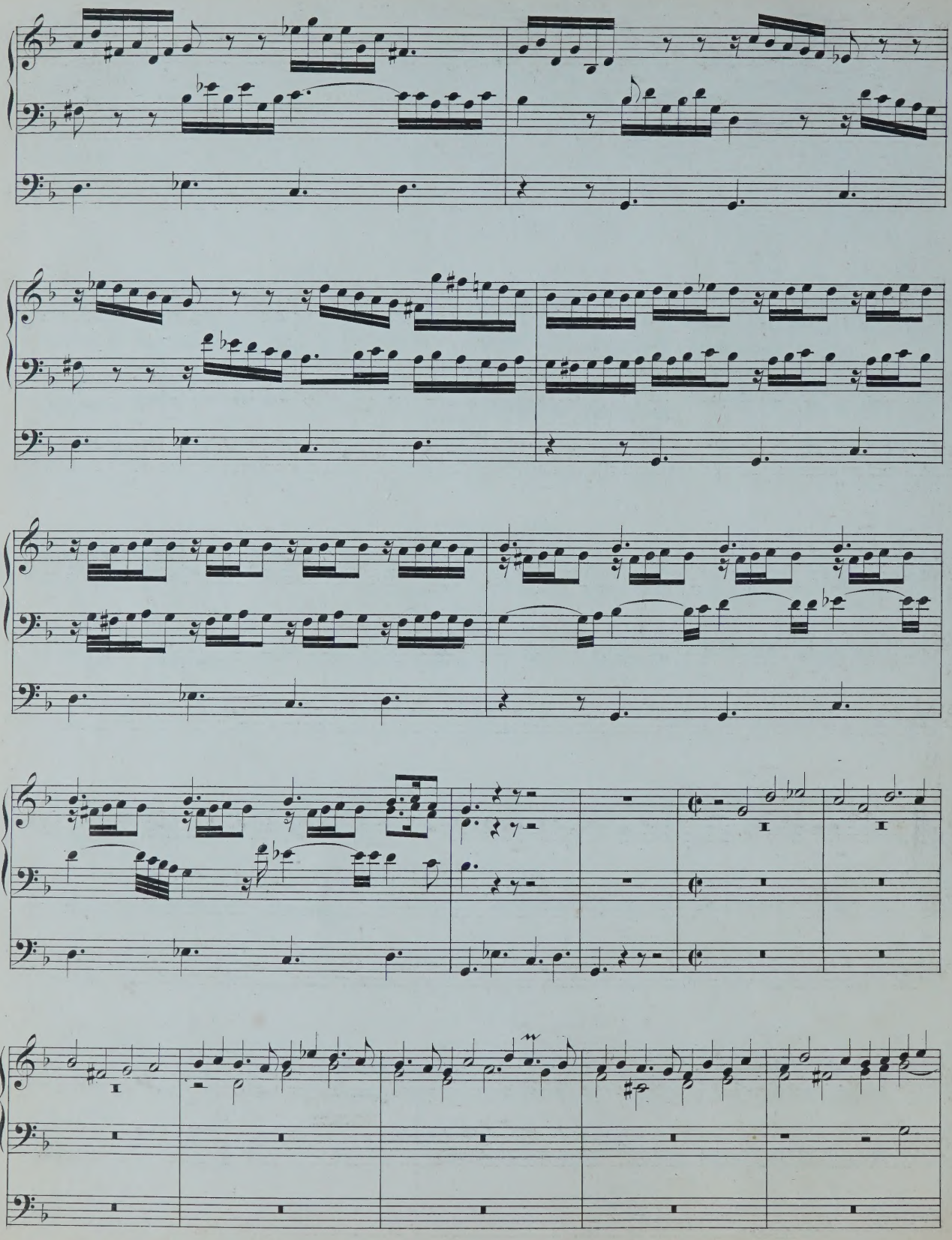


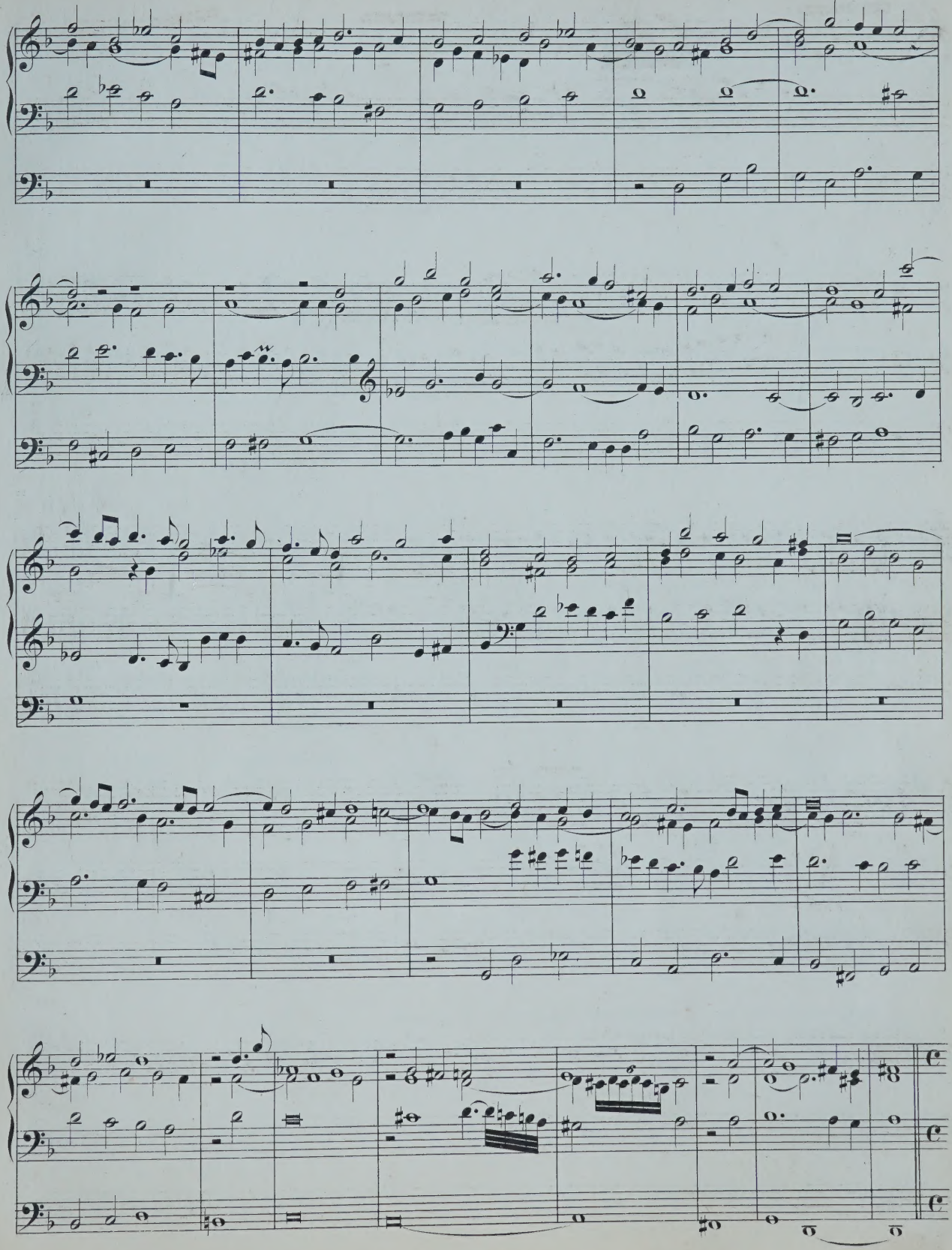


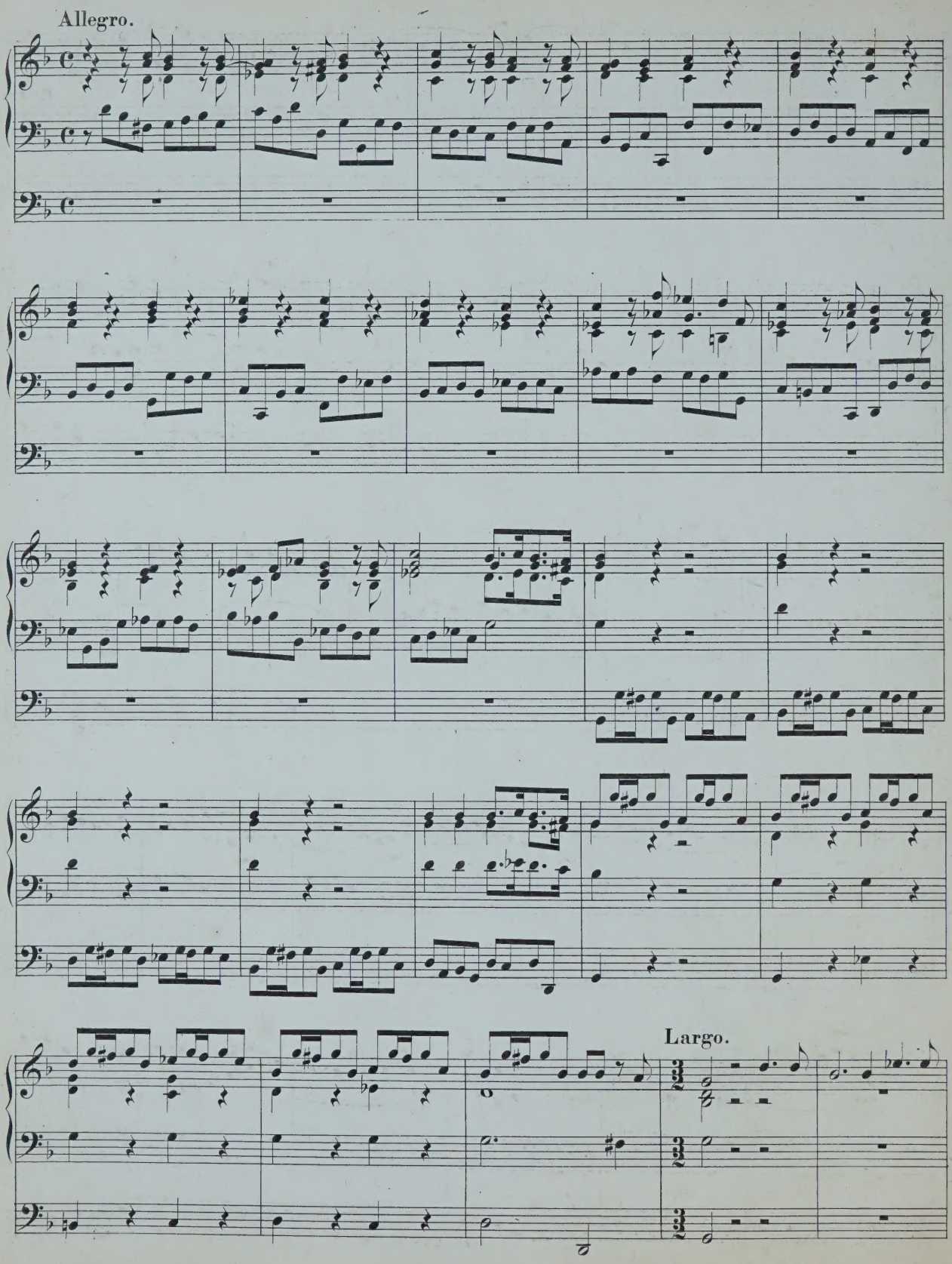

Adagio.

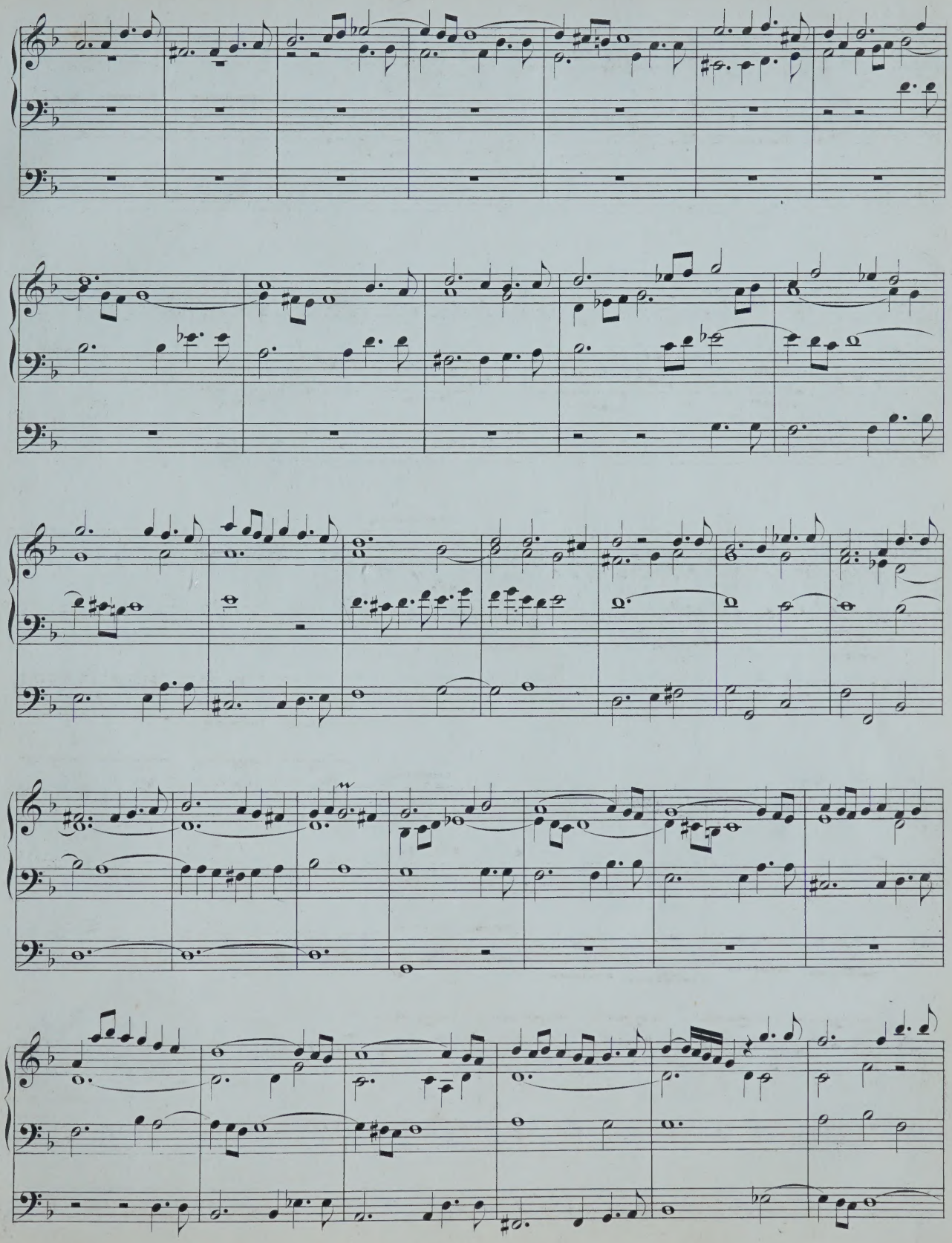
XIV. PRAELUDIUM UND FUGA.

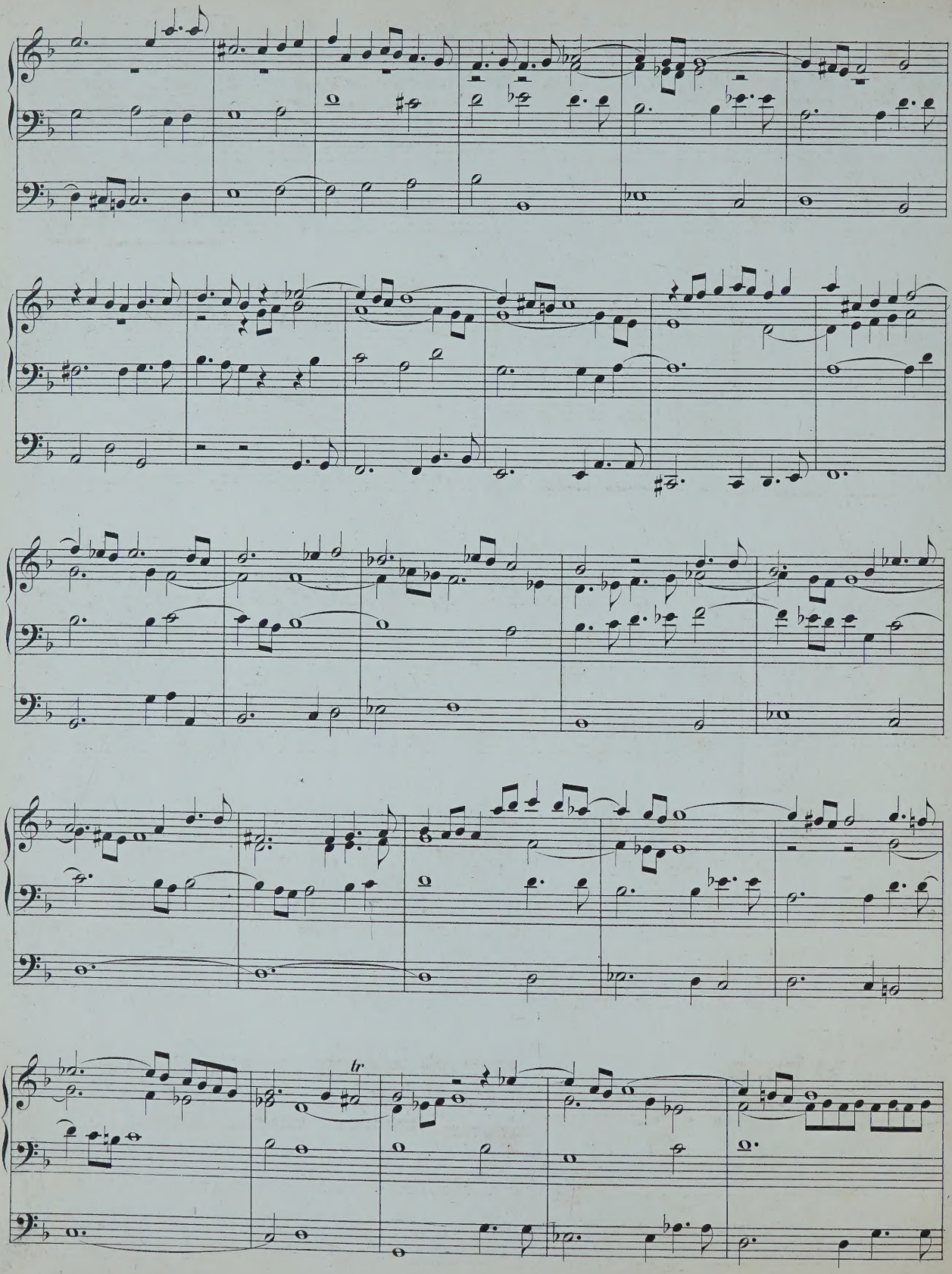


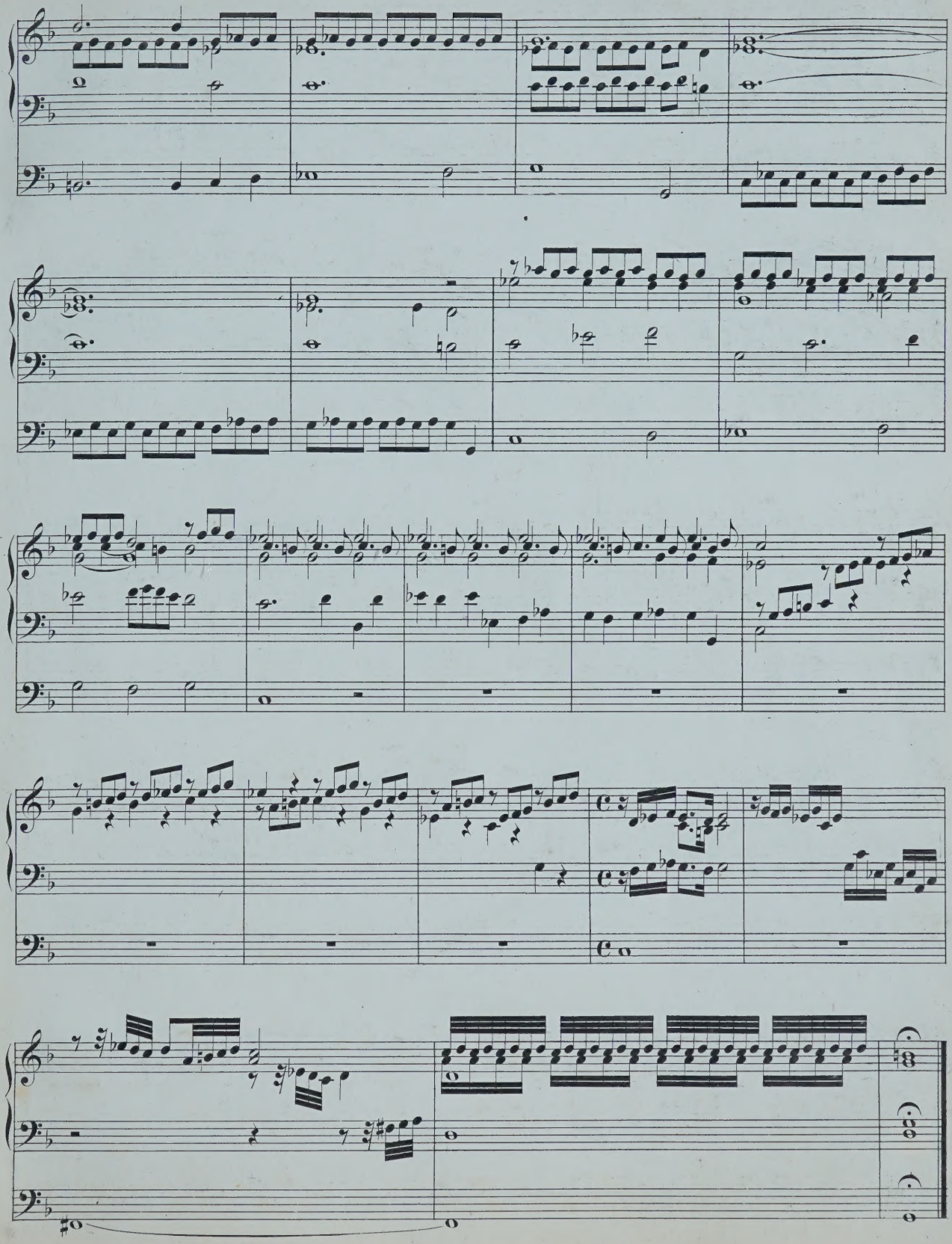




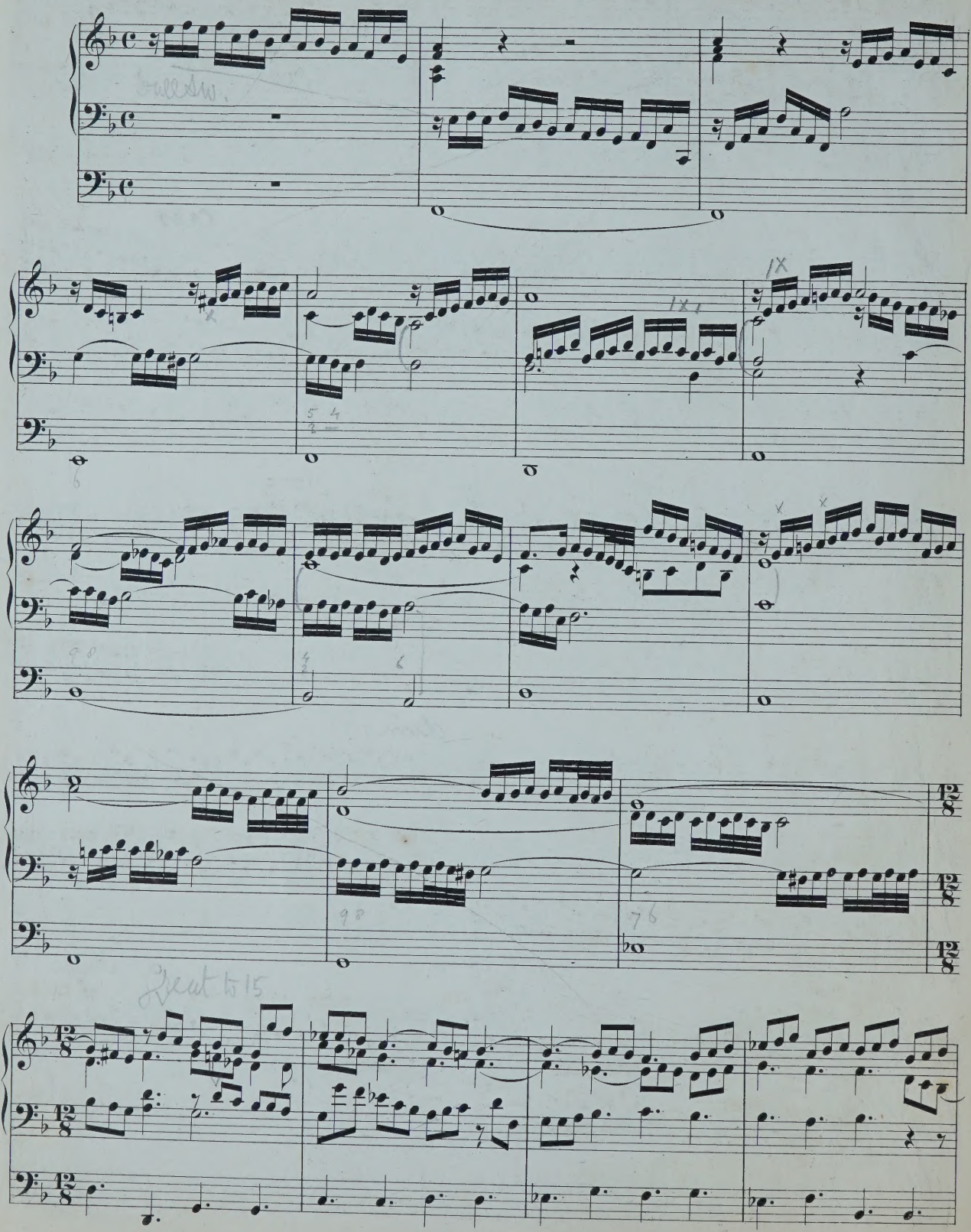

Allegro.
Largo.

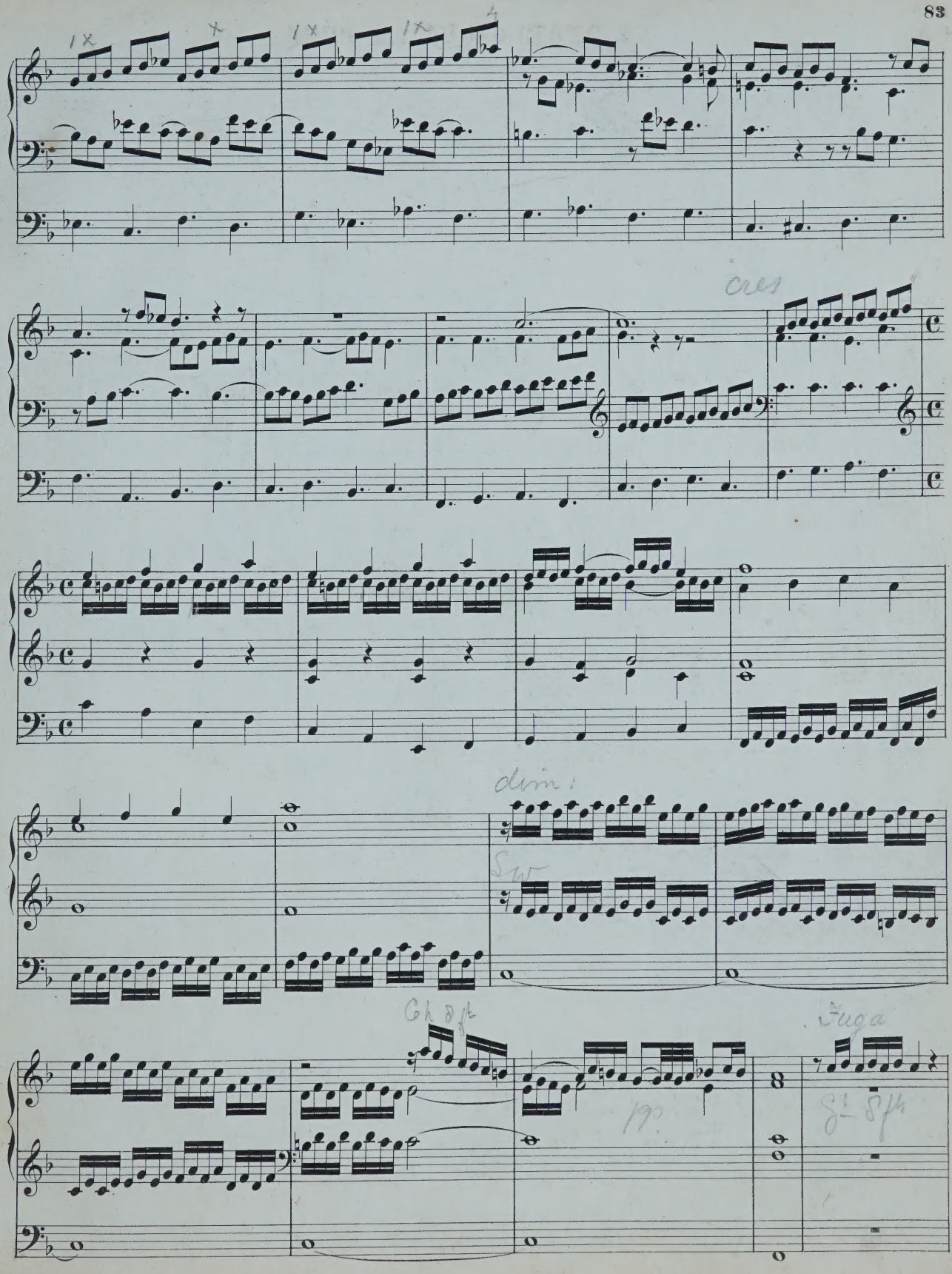


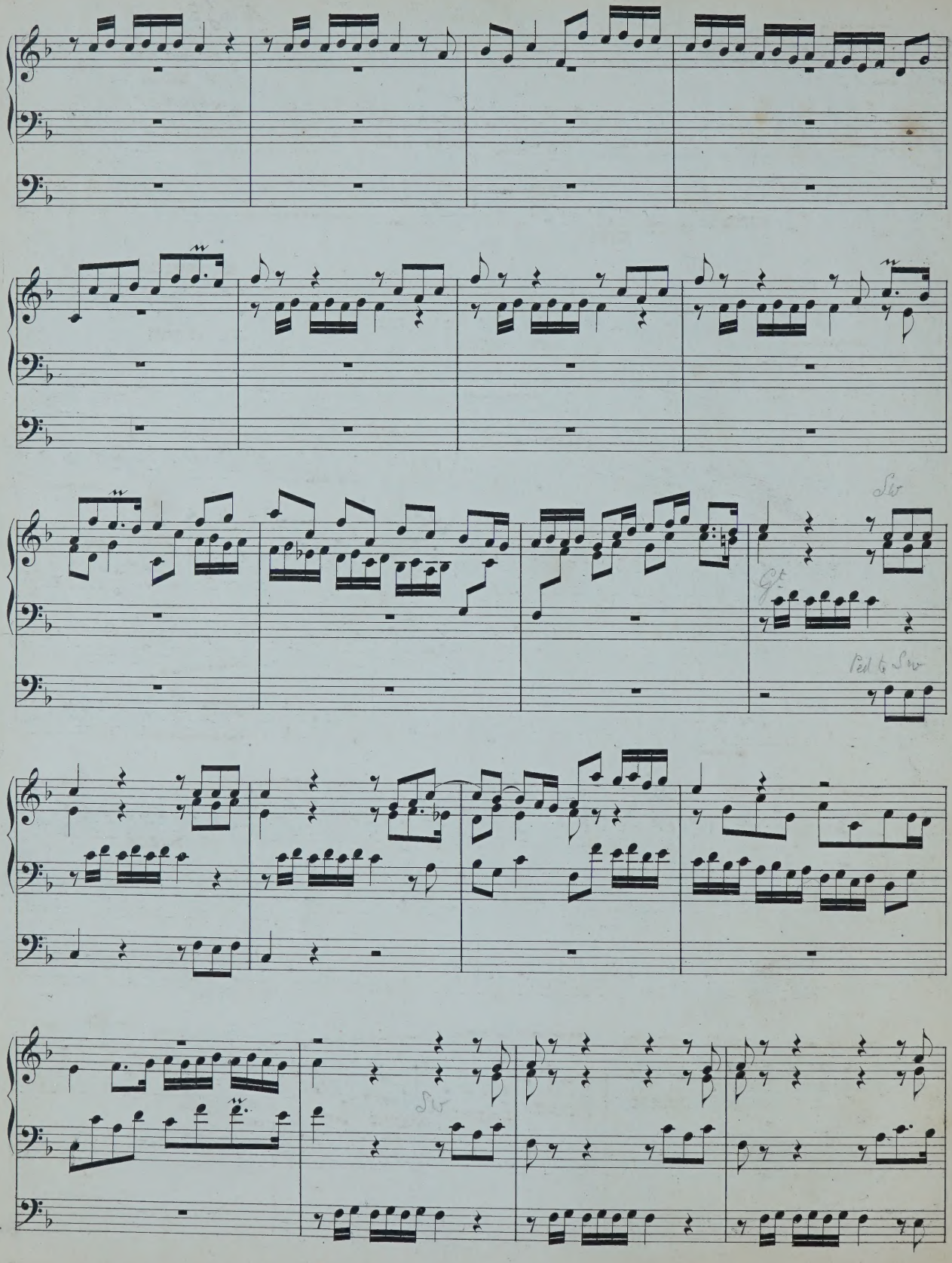

tr

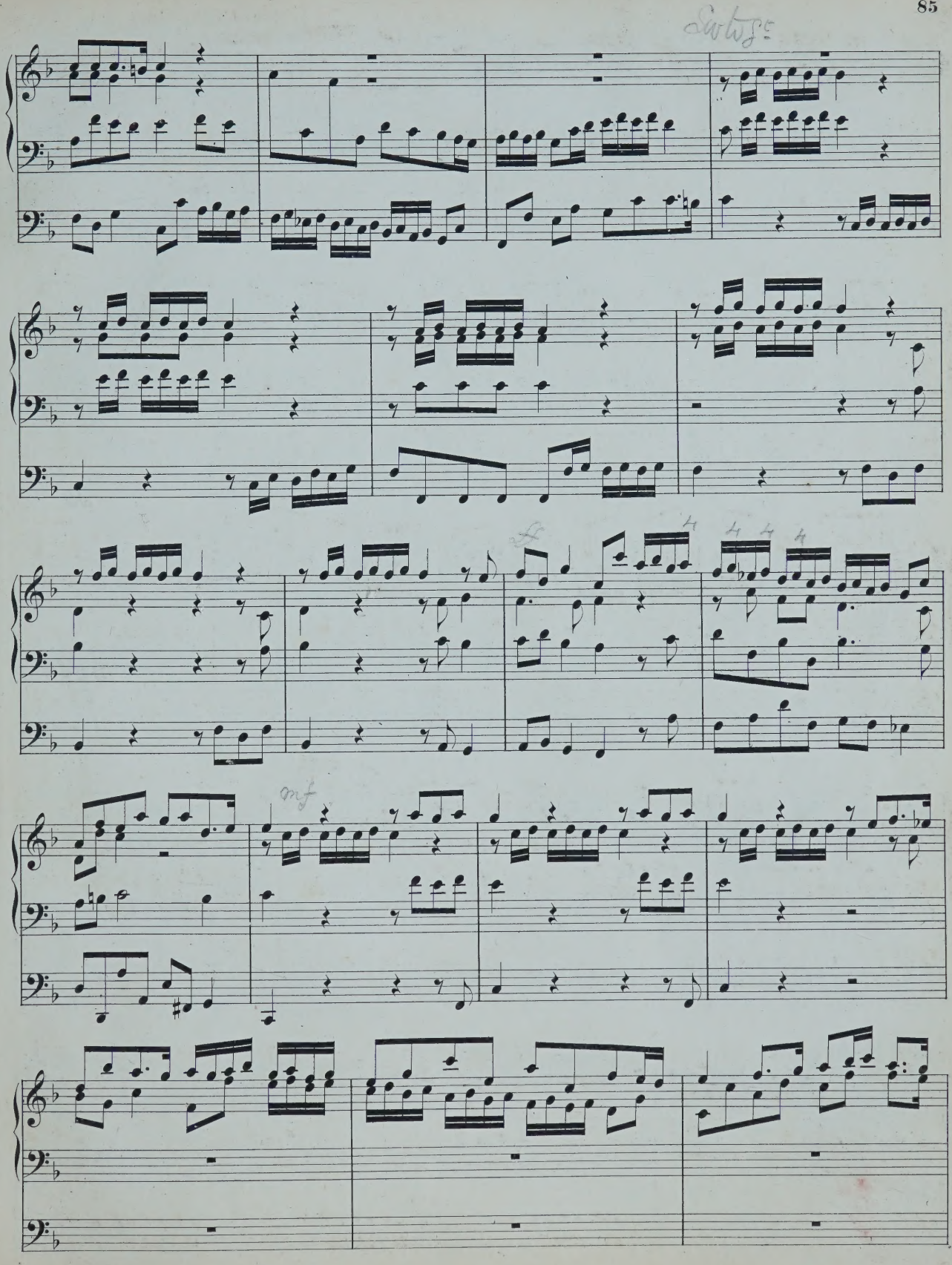


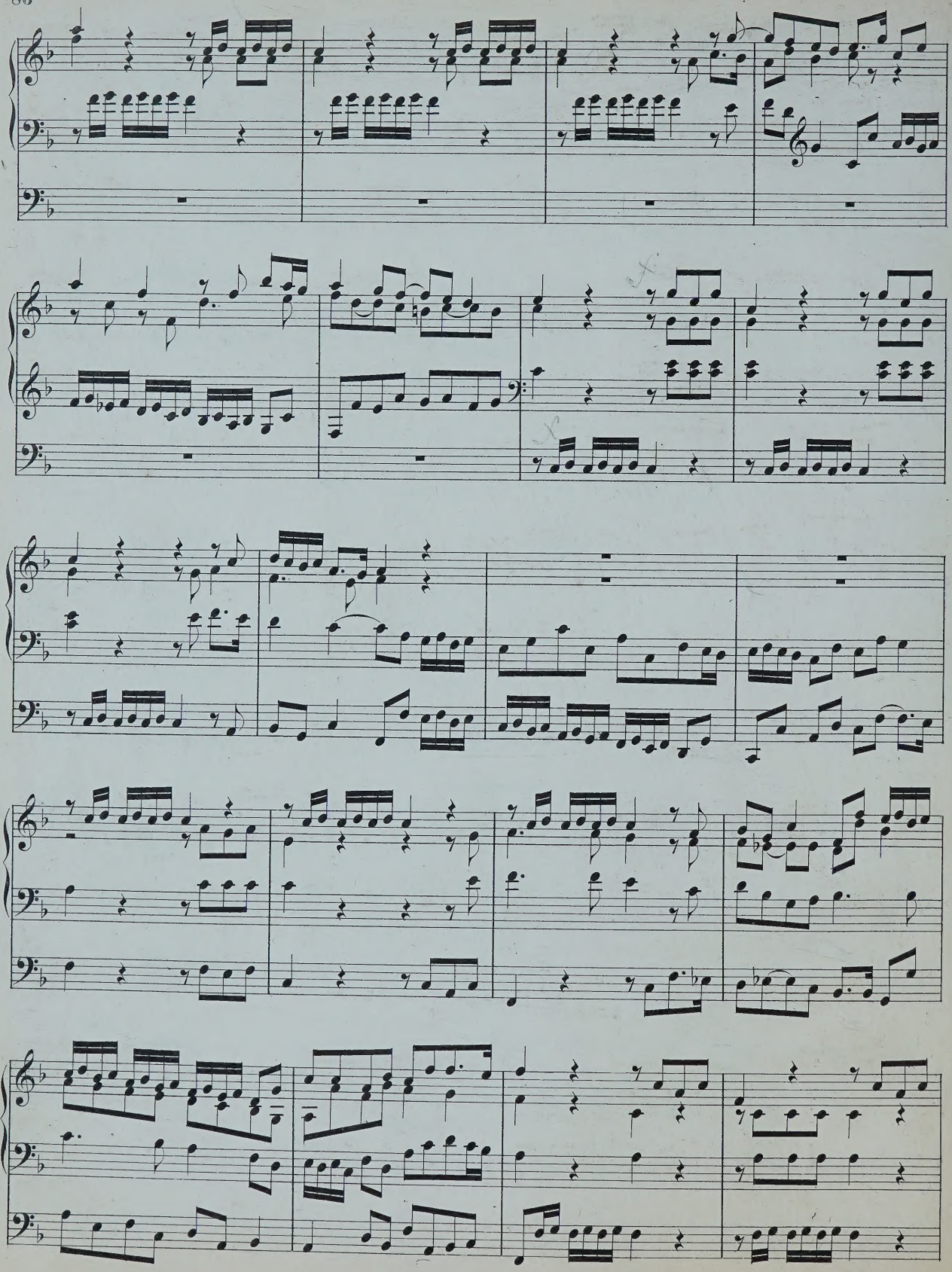
XV. PRAELUDIUM UND FUGA.

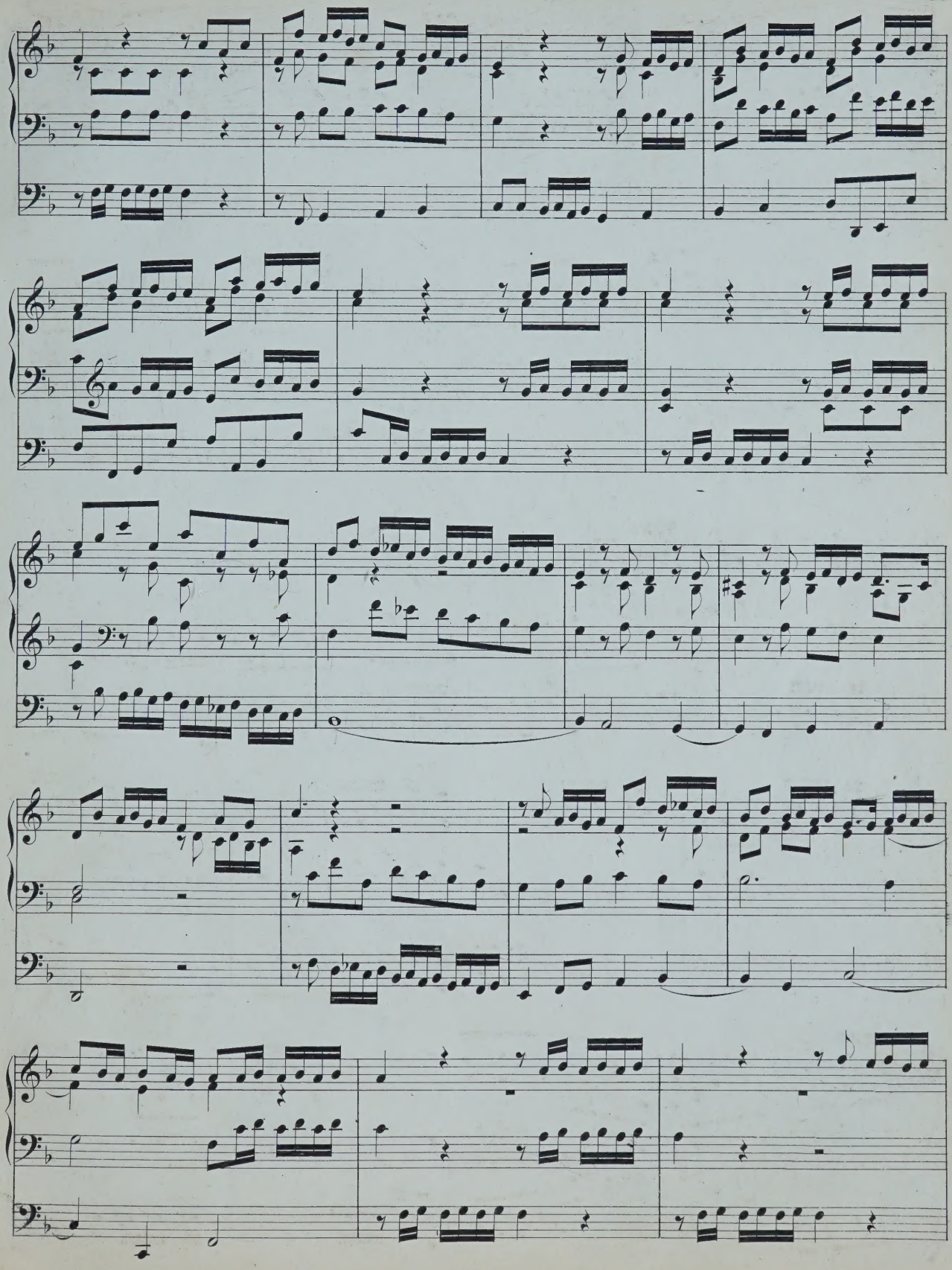


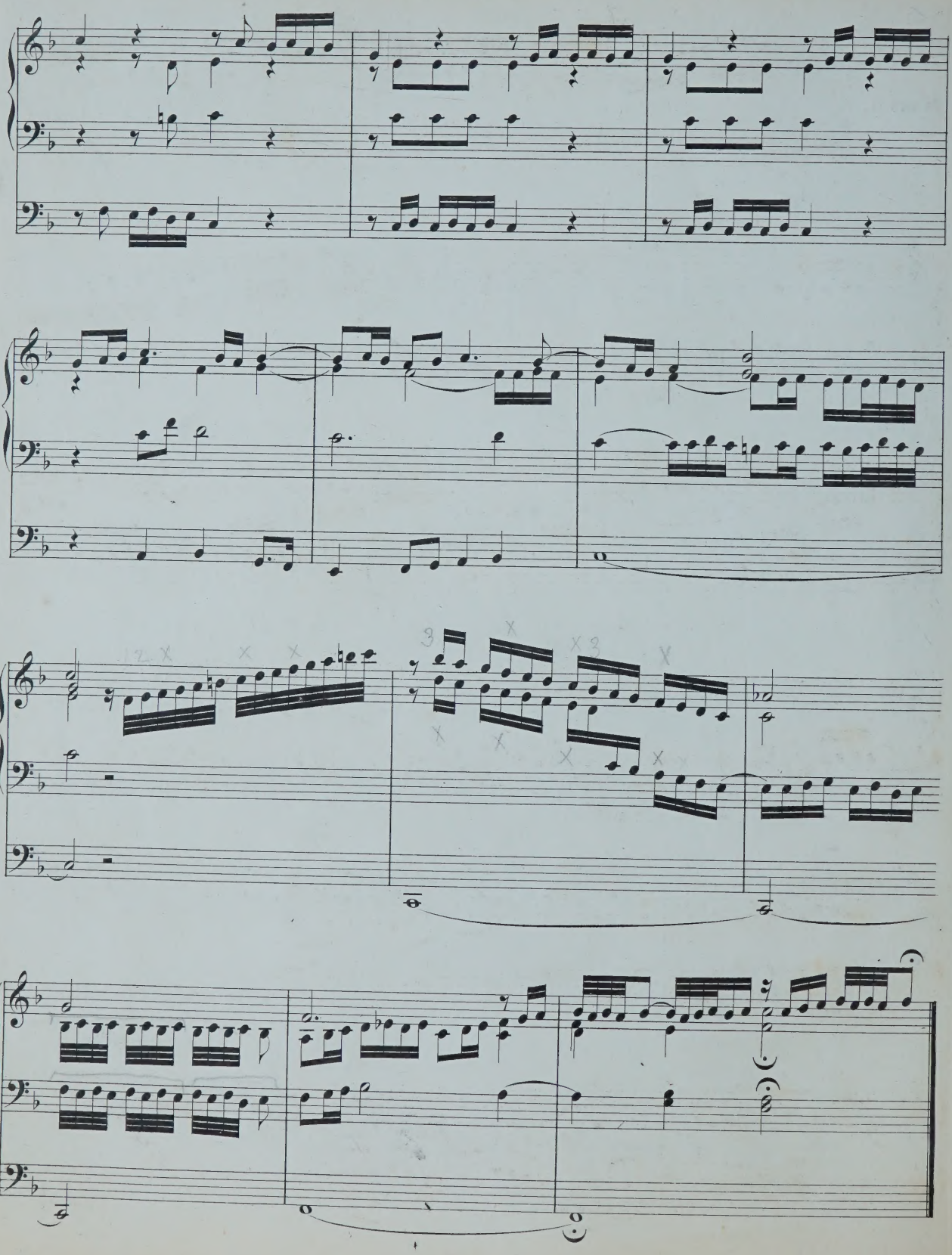

cres
dim:
Ch 8ft
Fuga
8ft


Sw
Gt
Ped to Sw
Sw

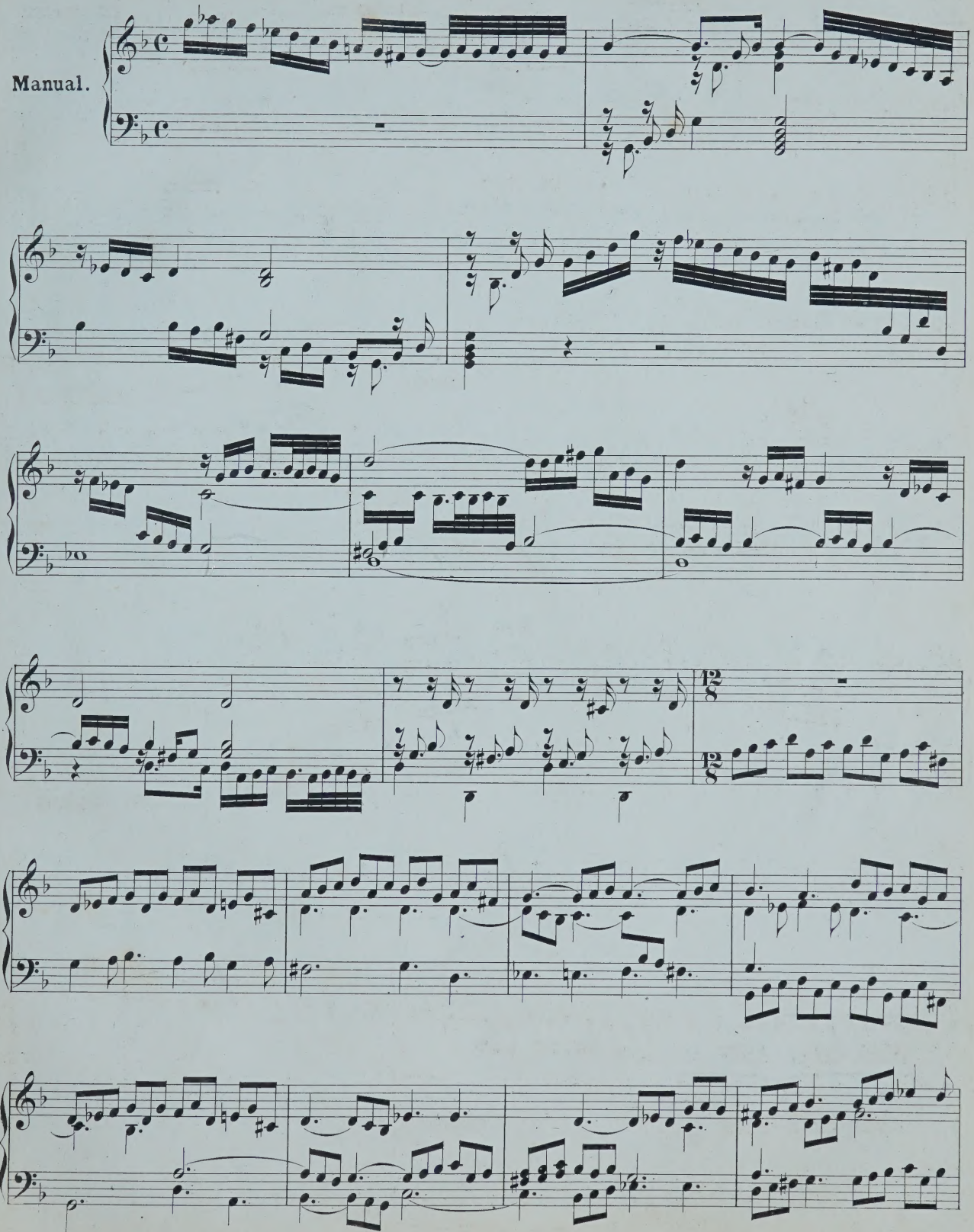

mf

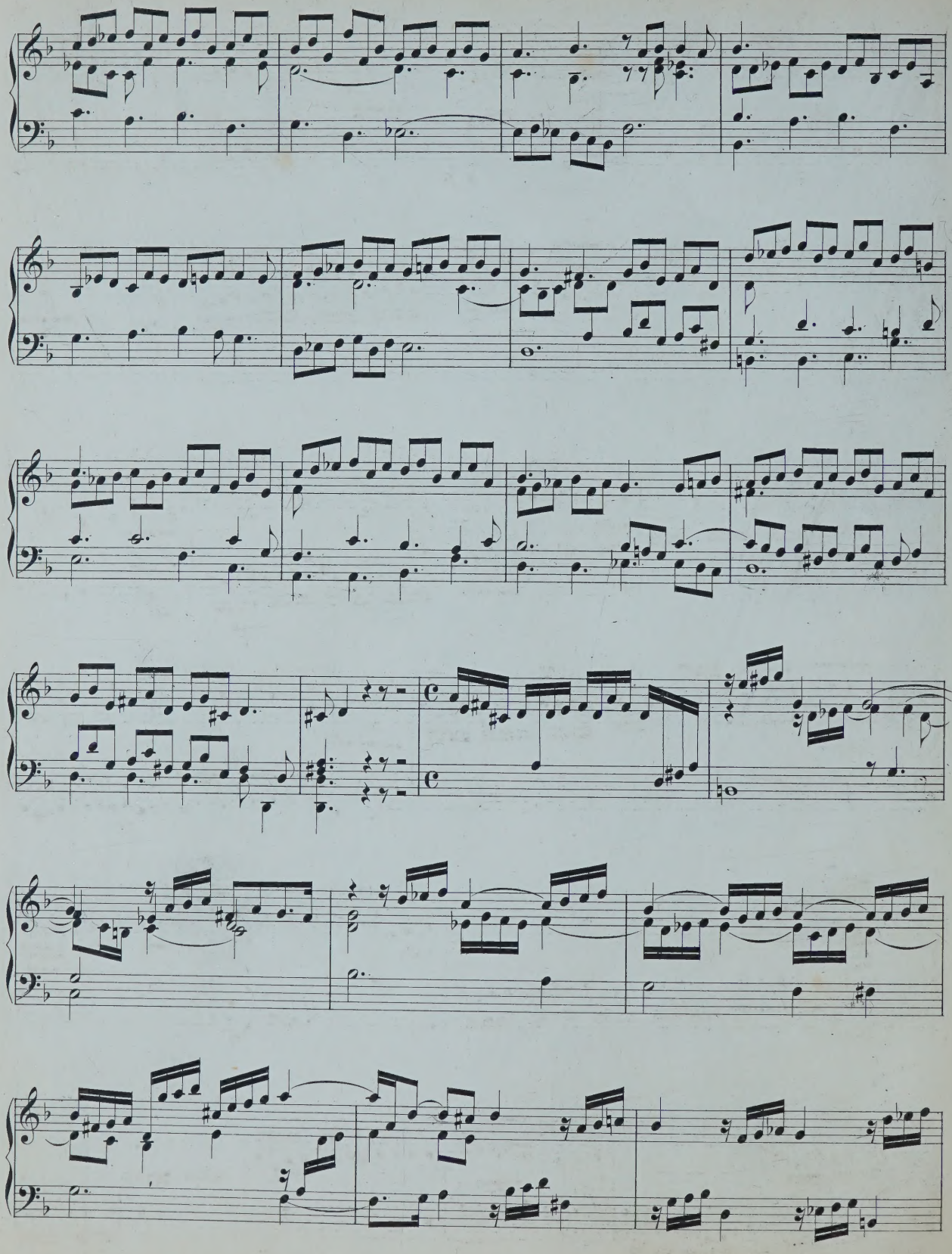


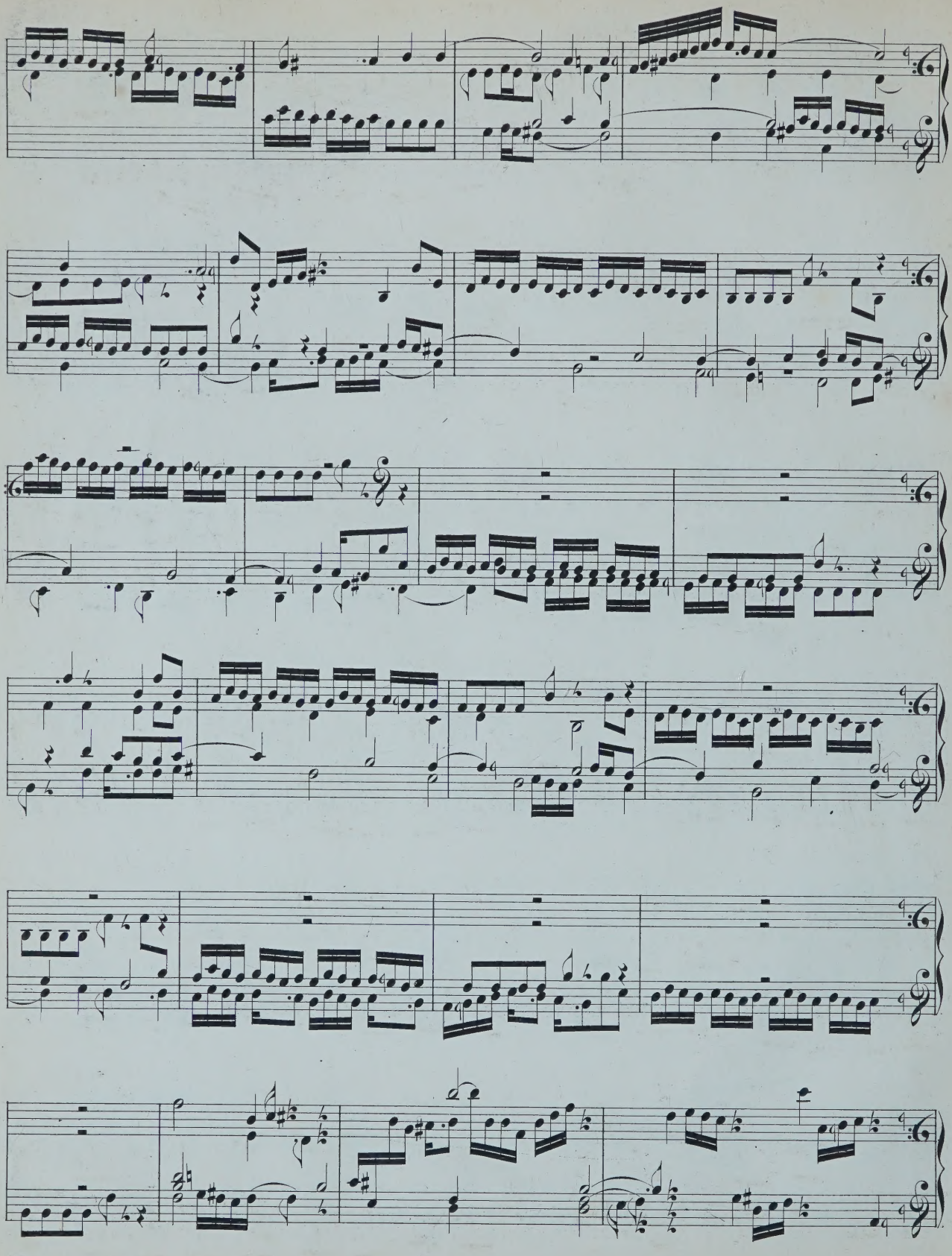


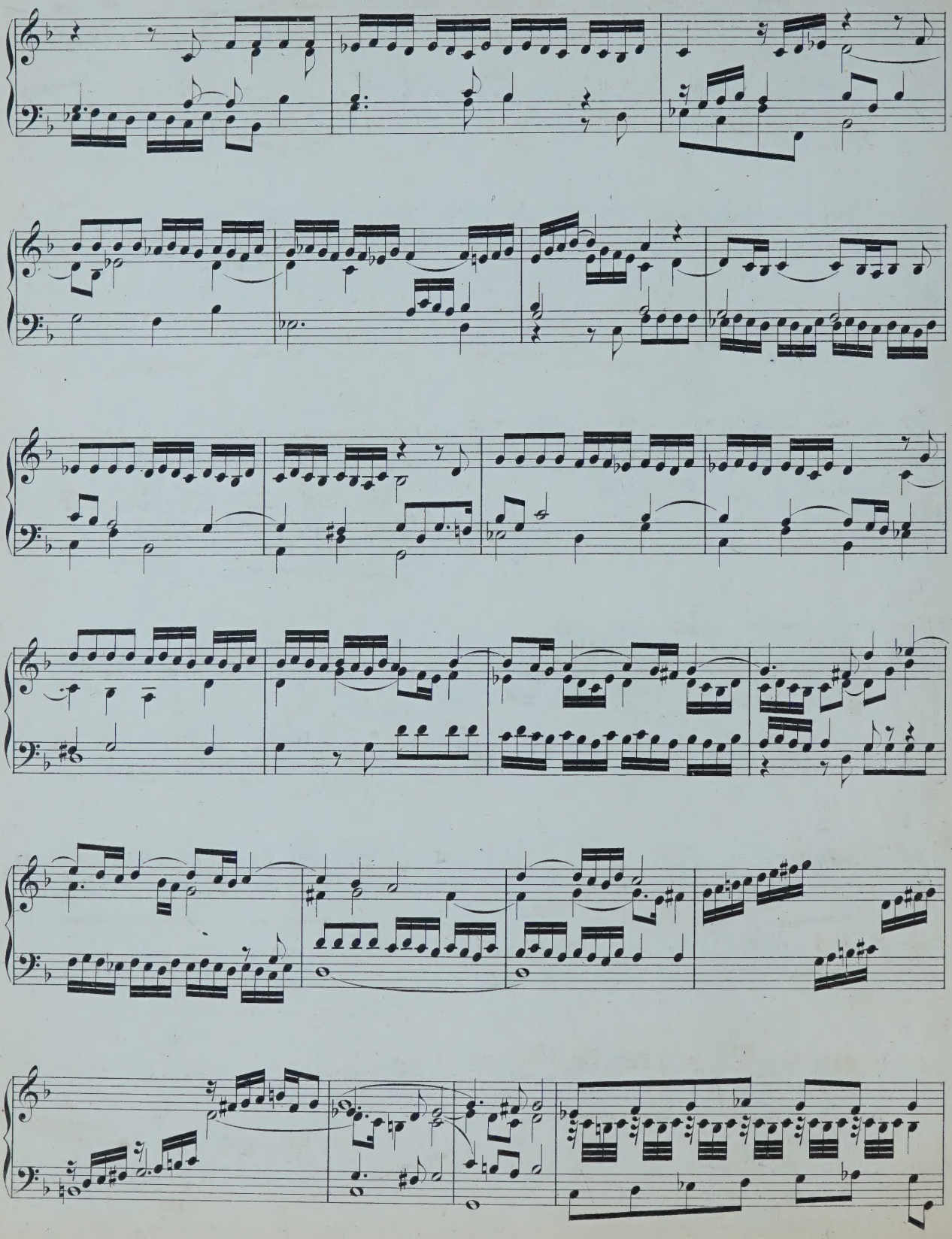


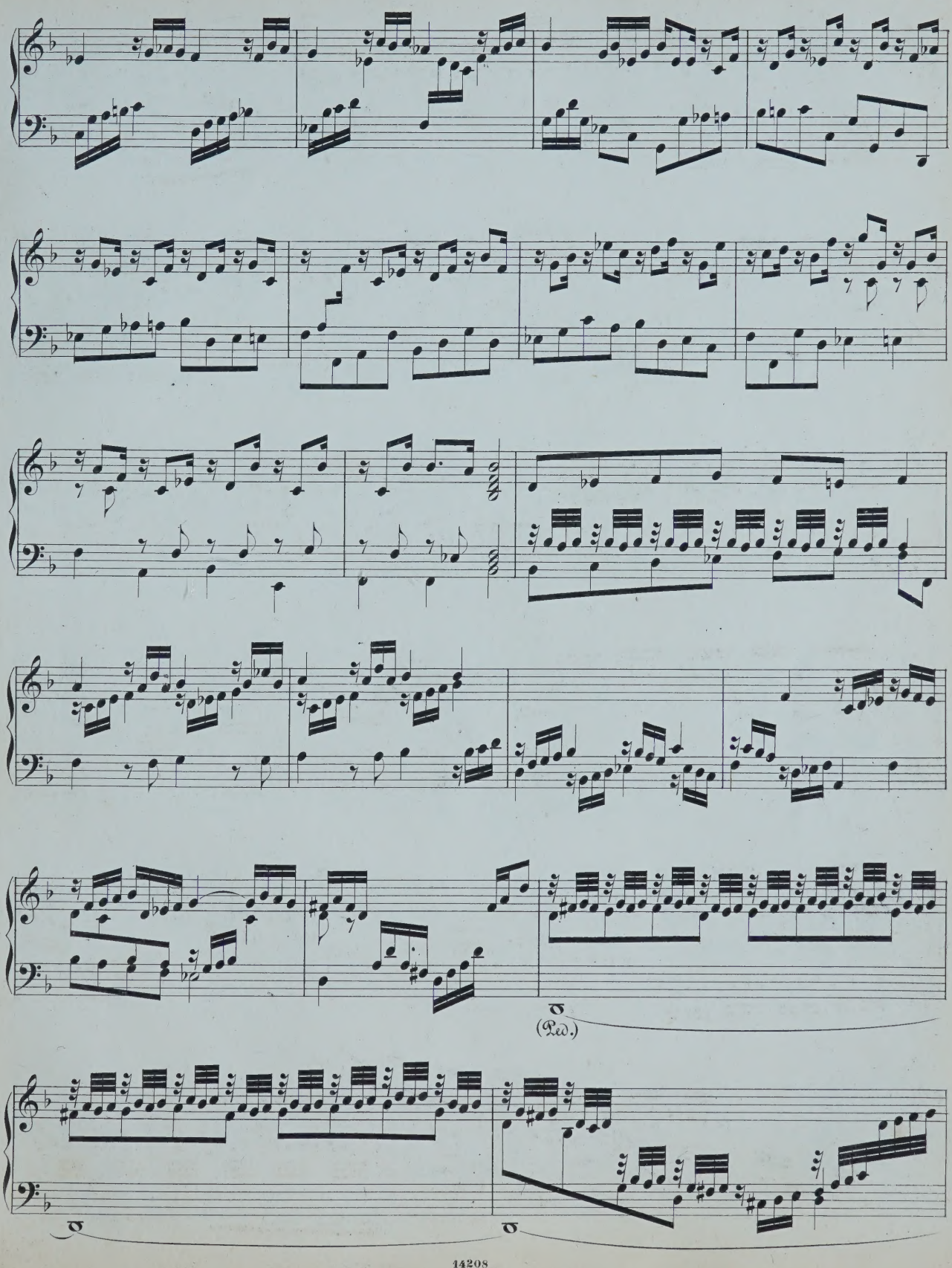
XVI. PRAELUDIUM UND FUGA.

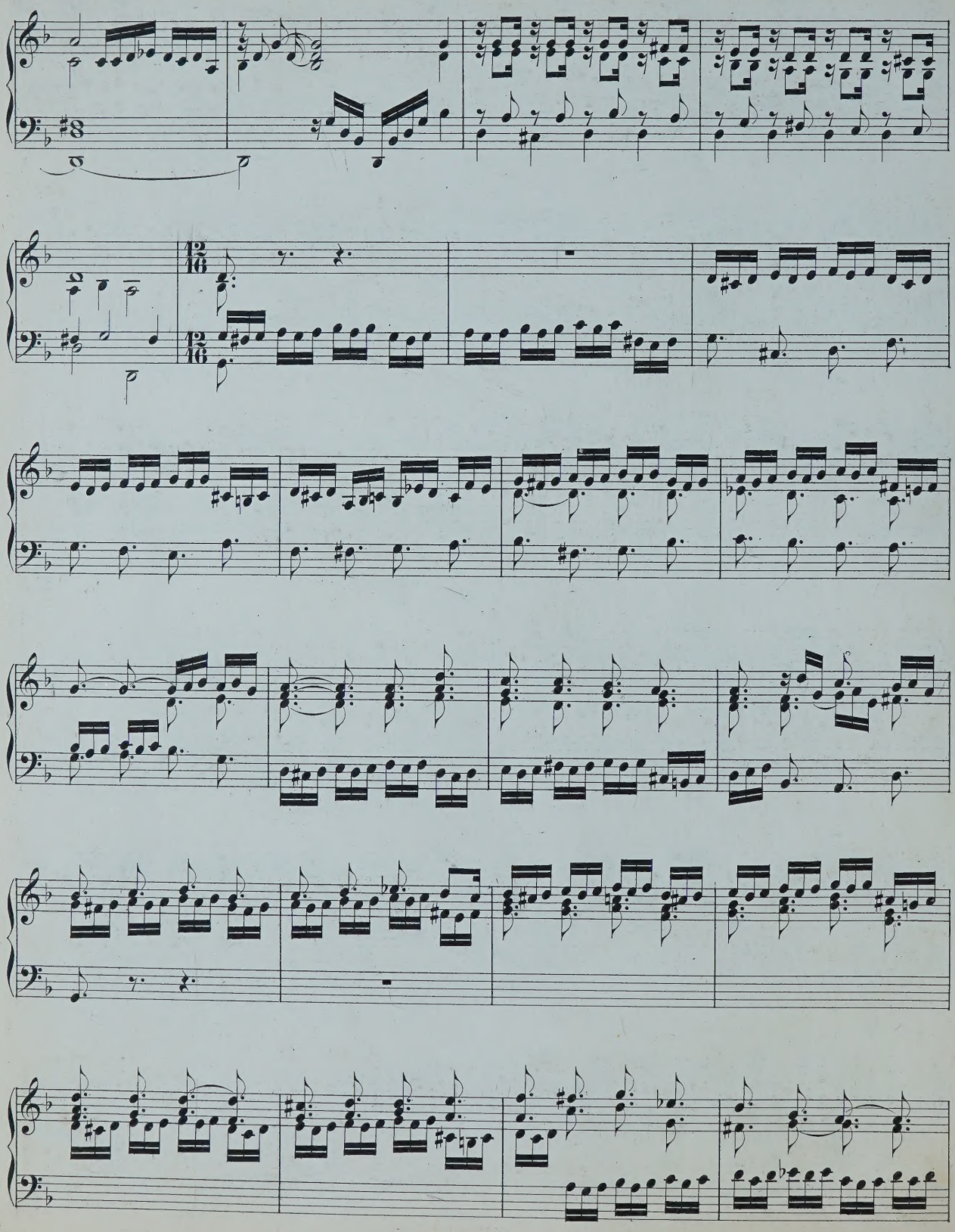


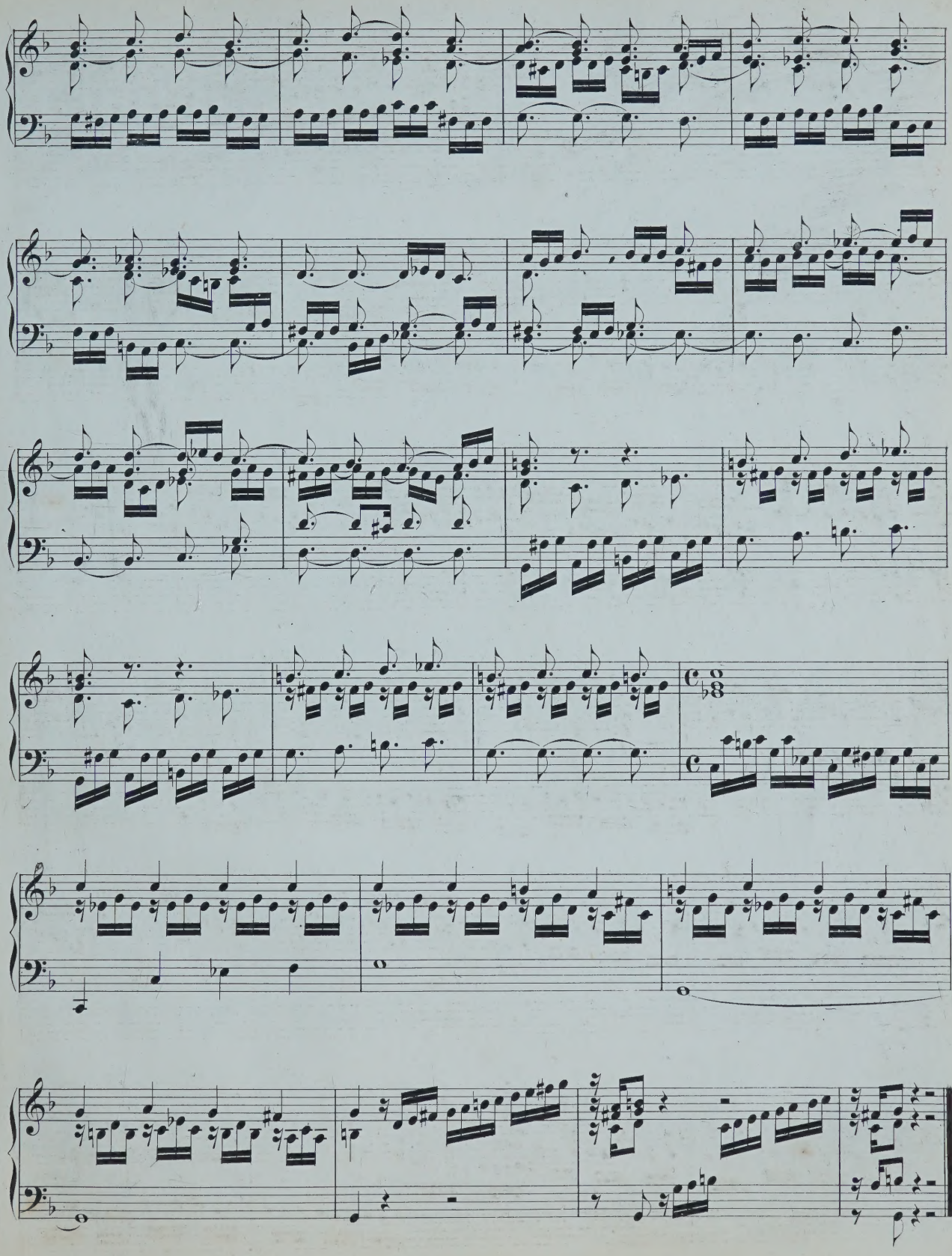




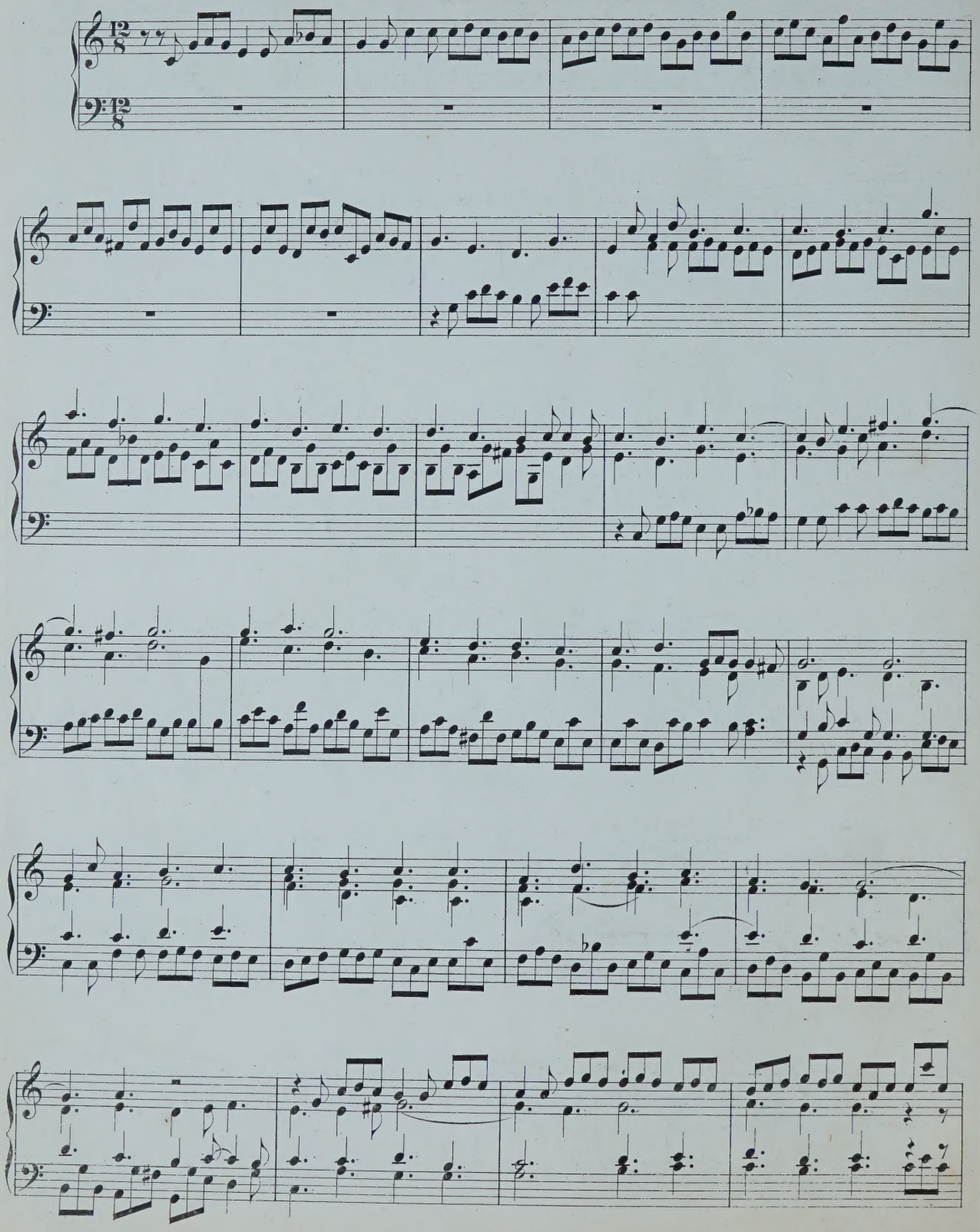


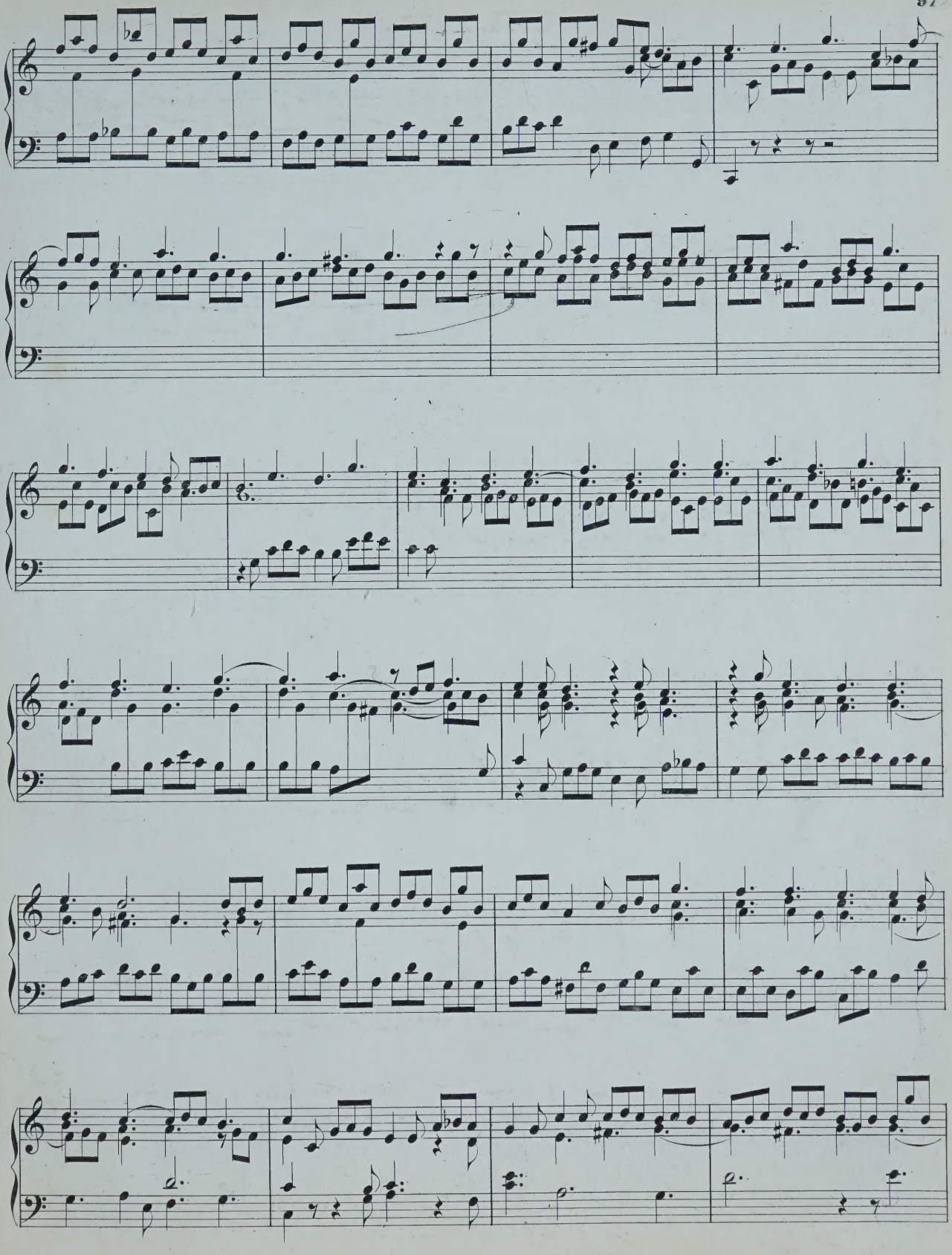

(Ped.)

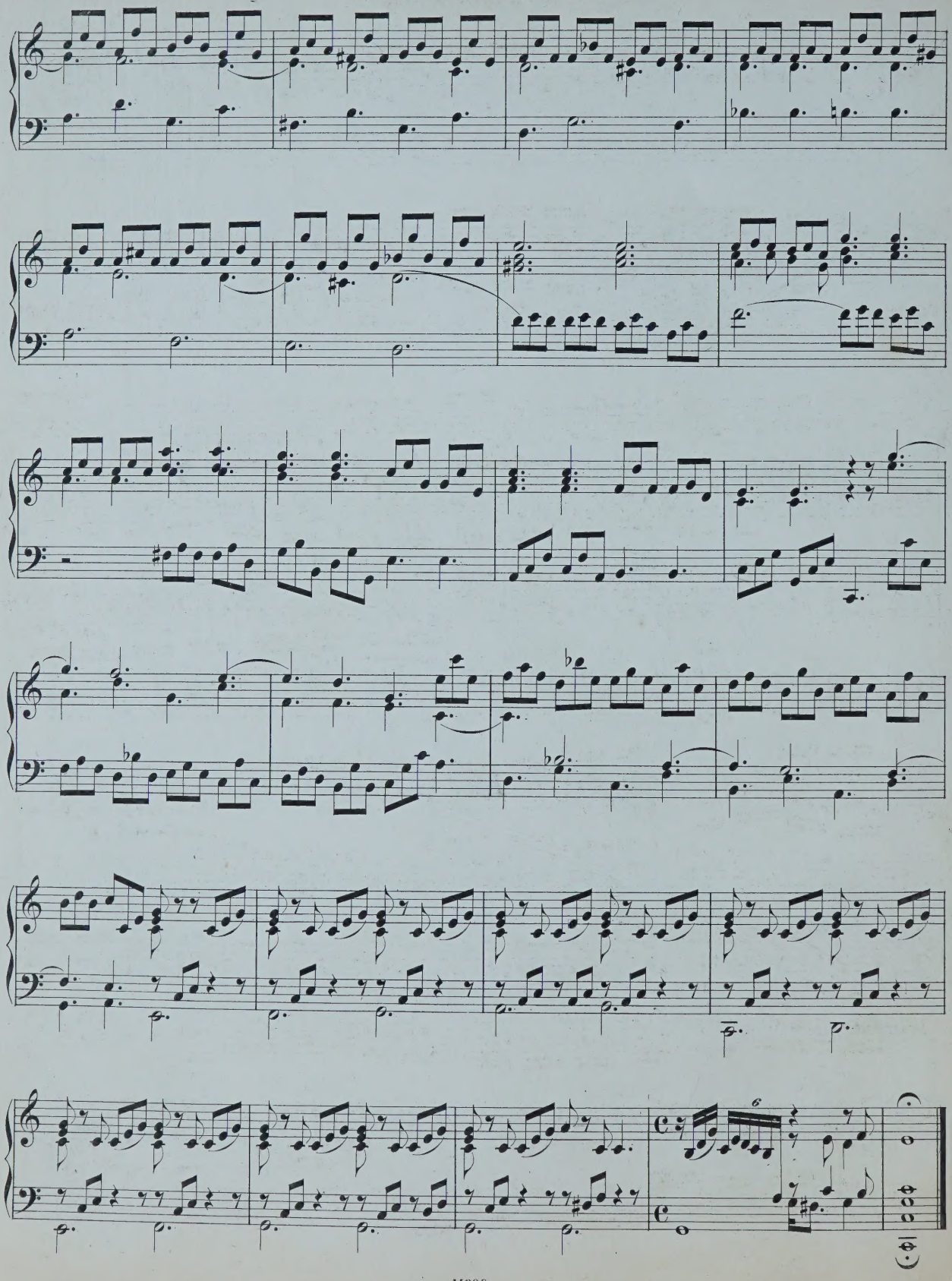




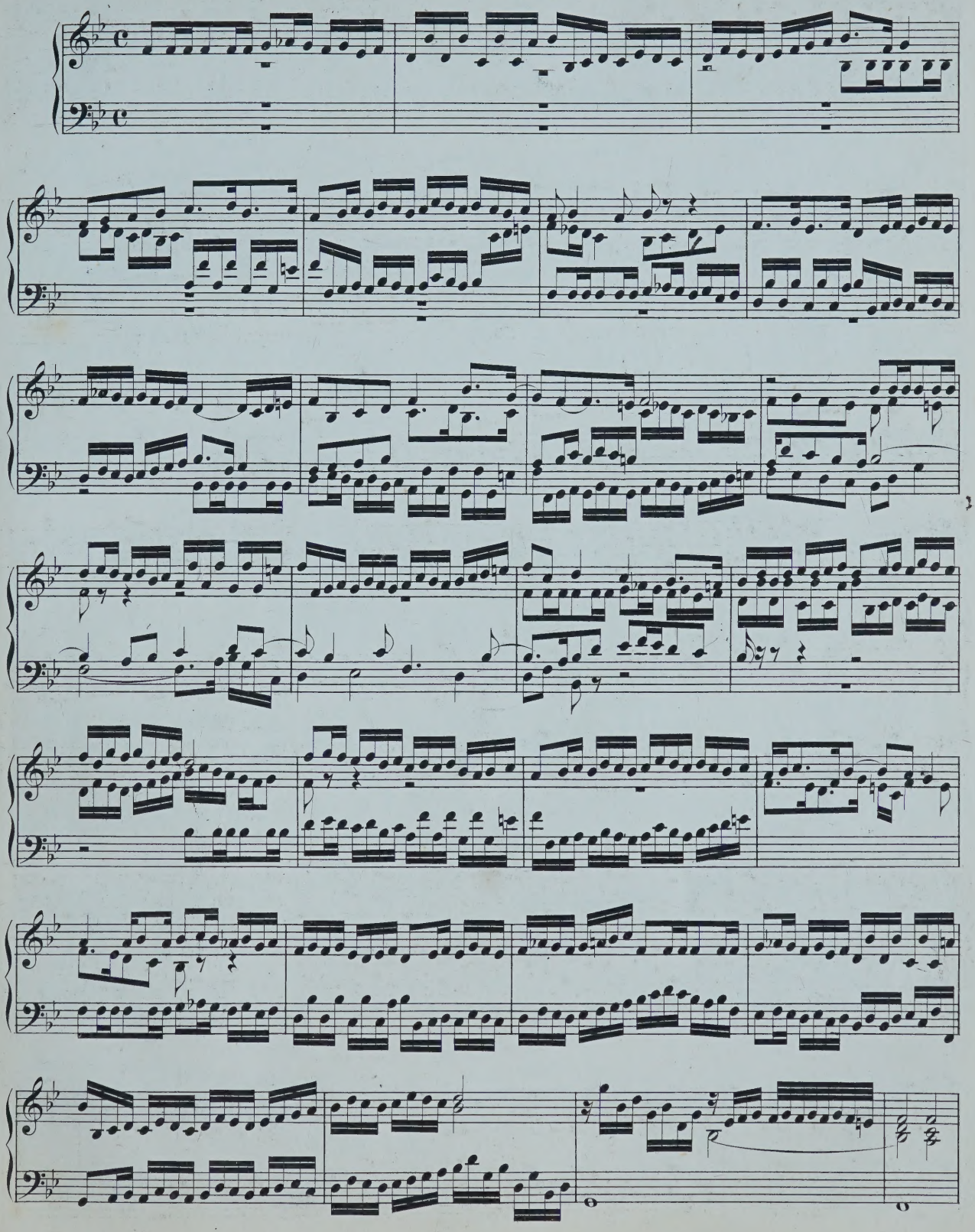
XVII. FUGA.

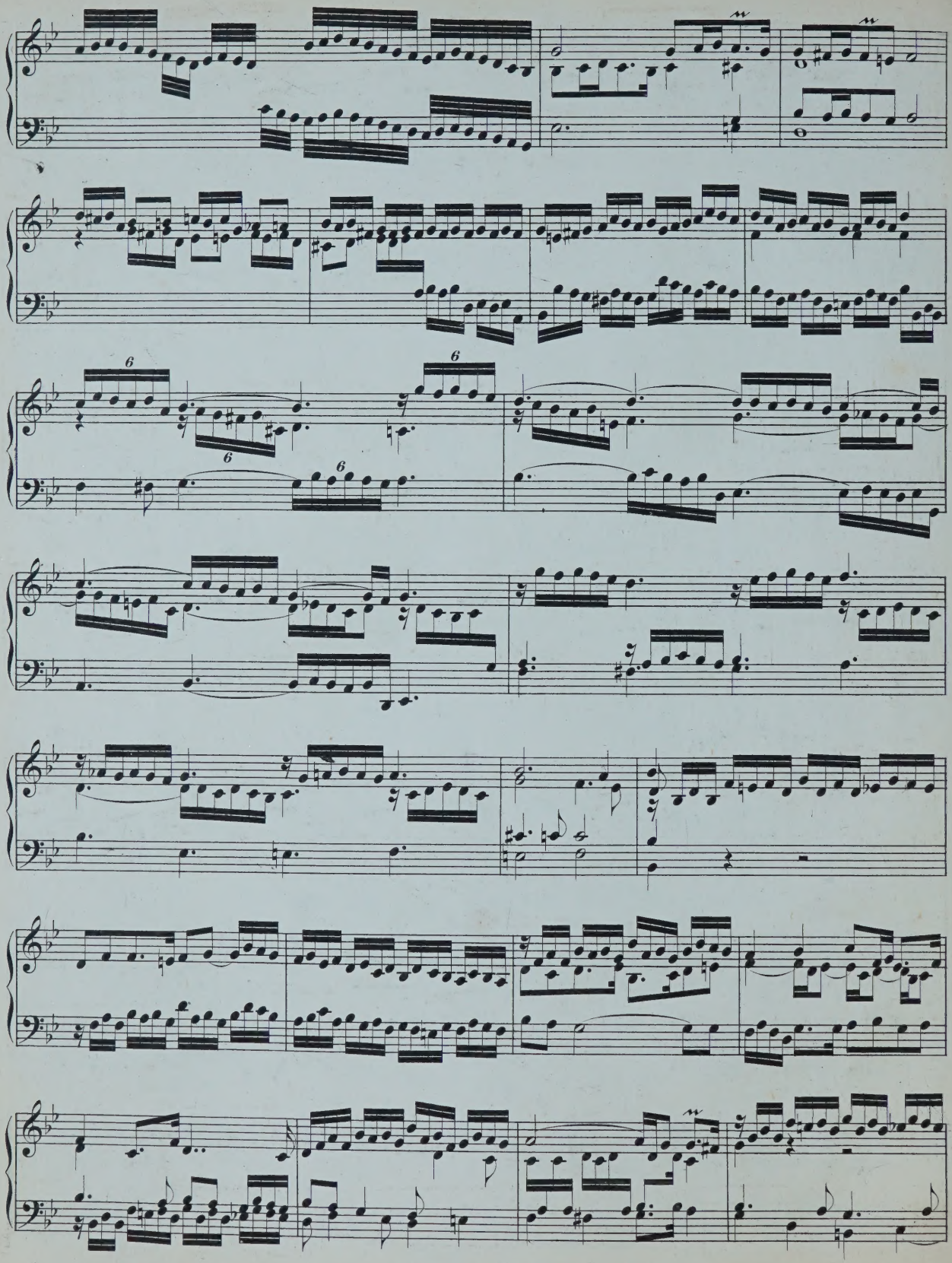


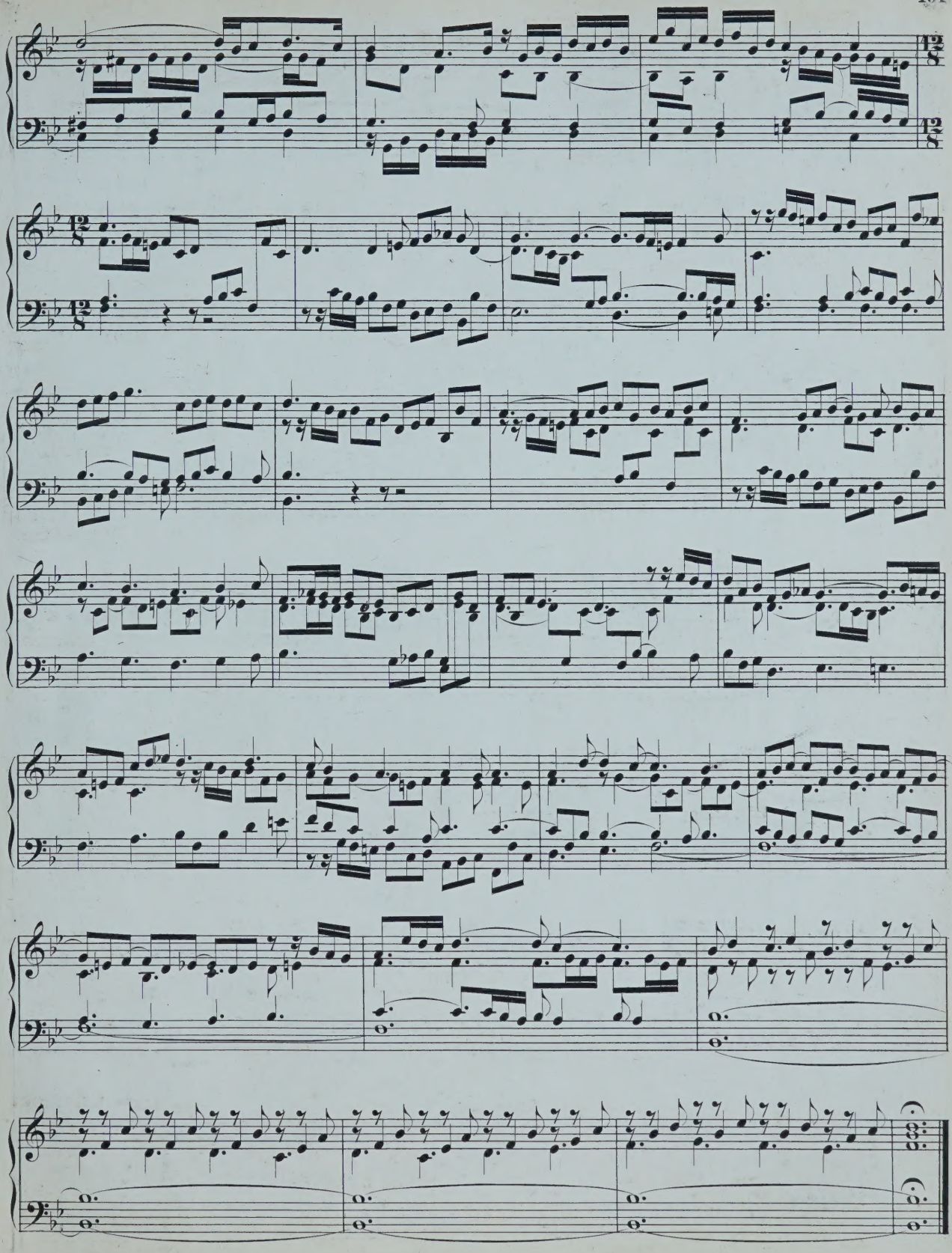




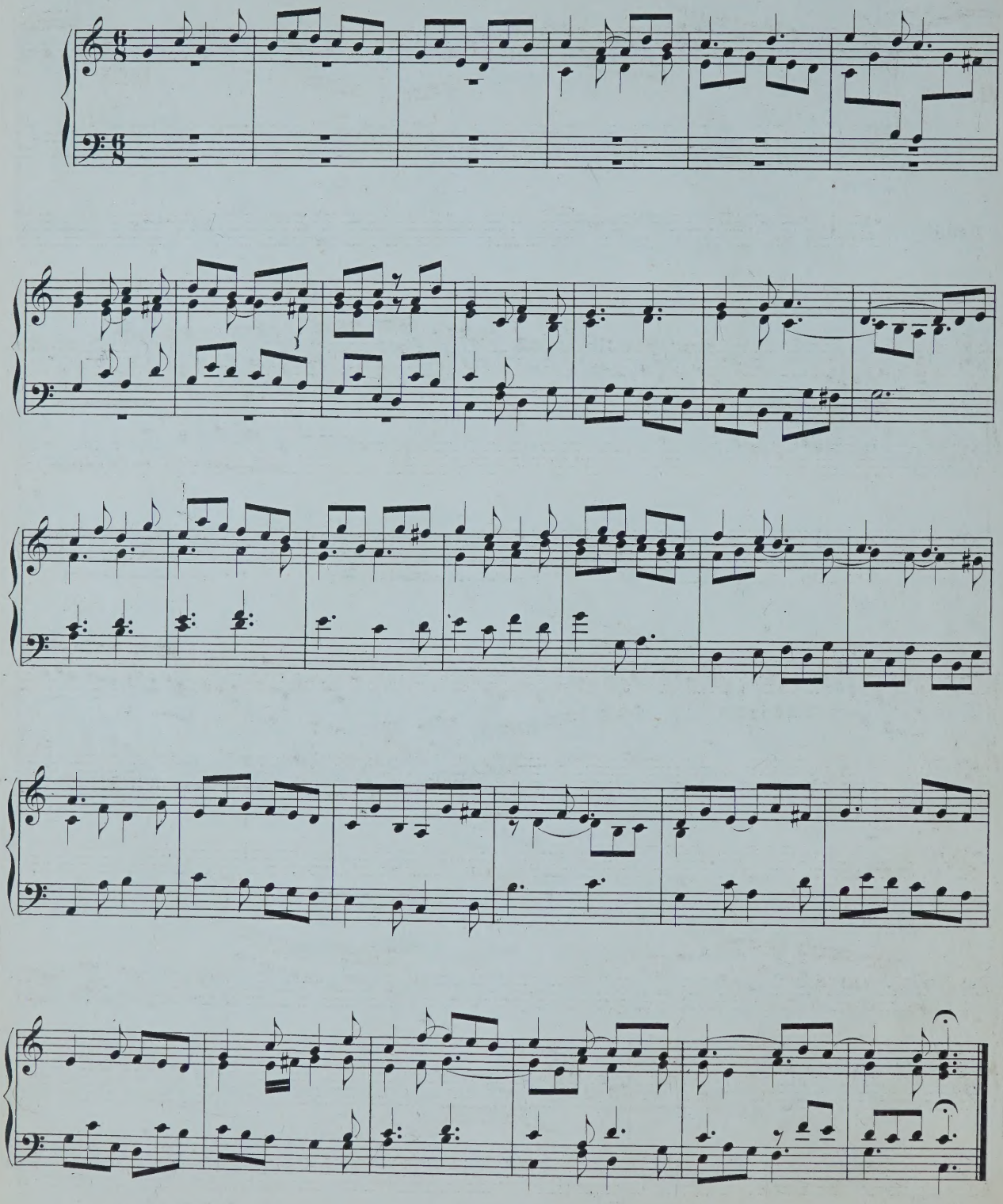
XVIII. FUGA.





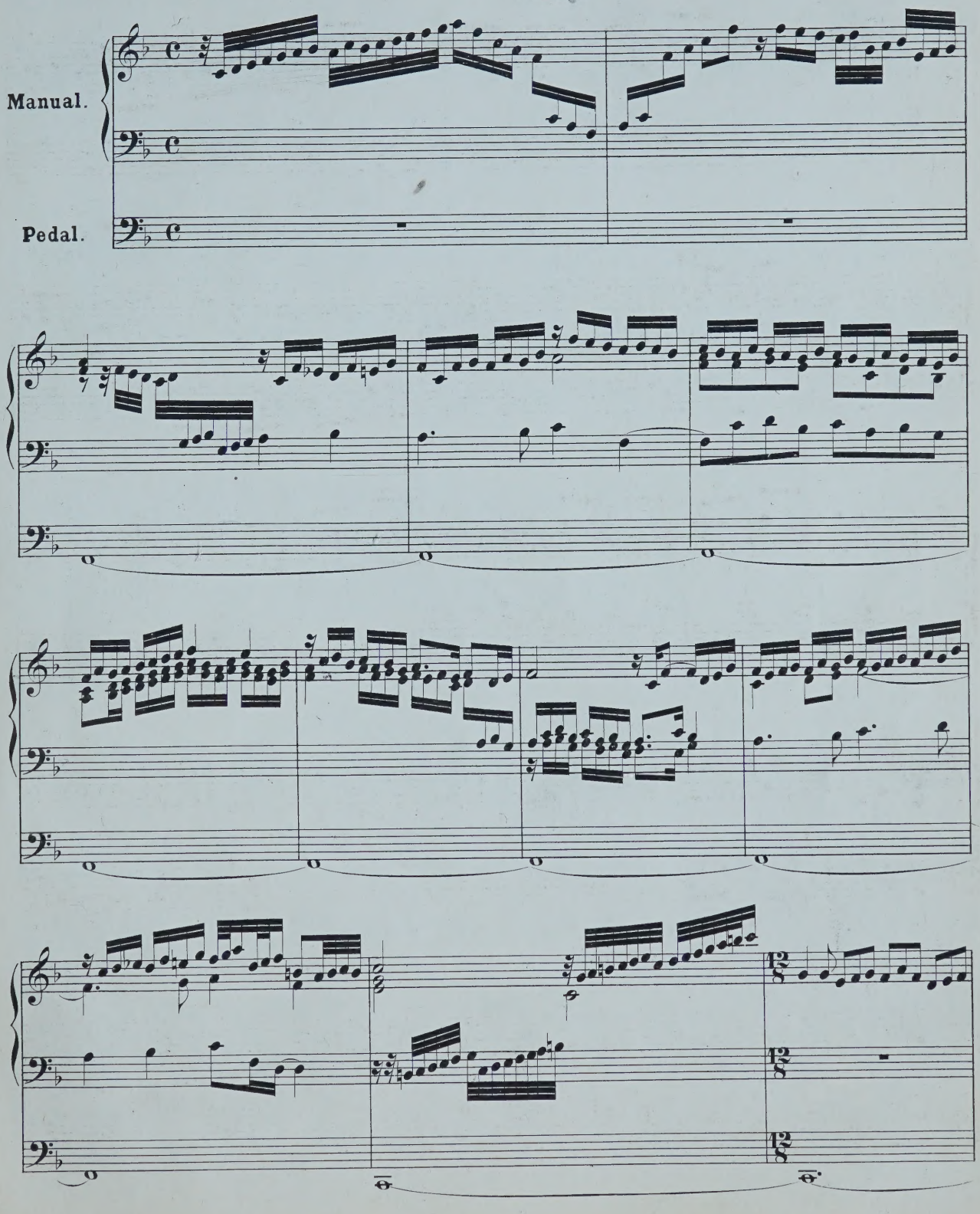


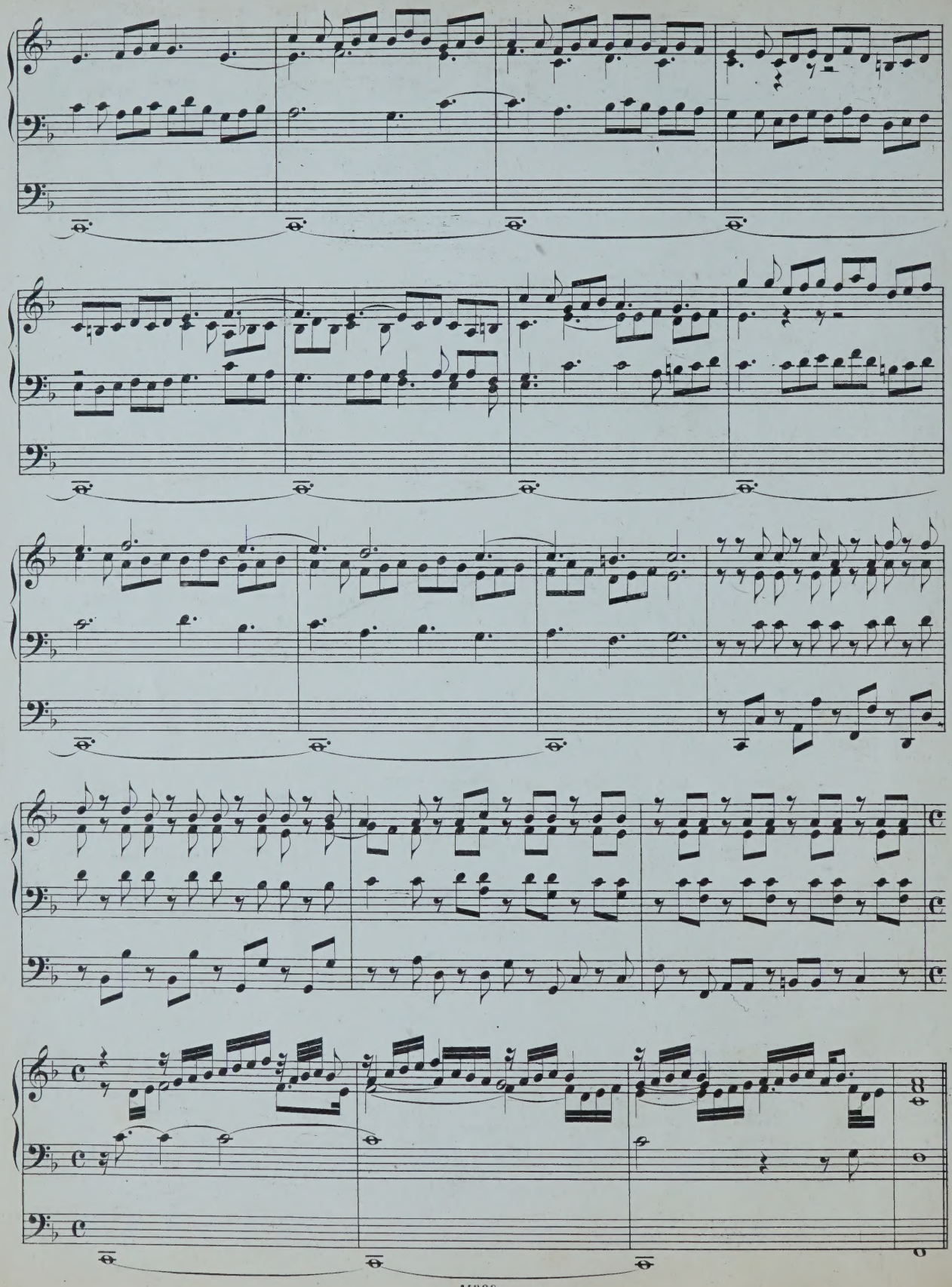
XIX. FUGA.

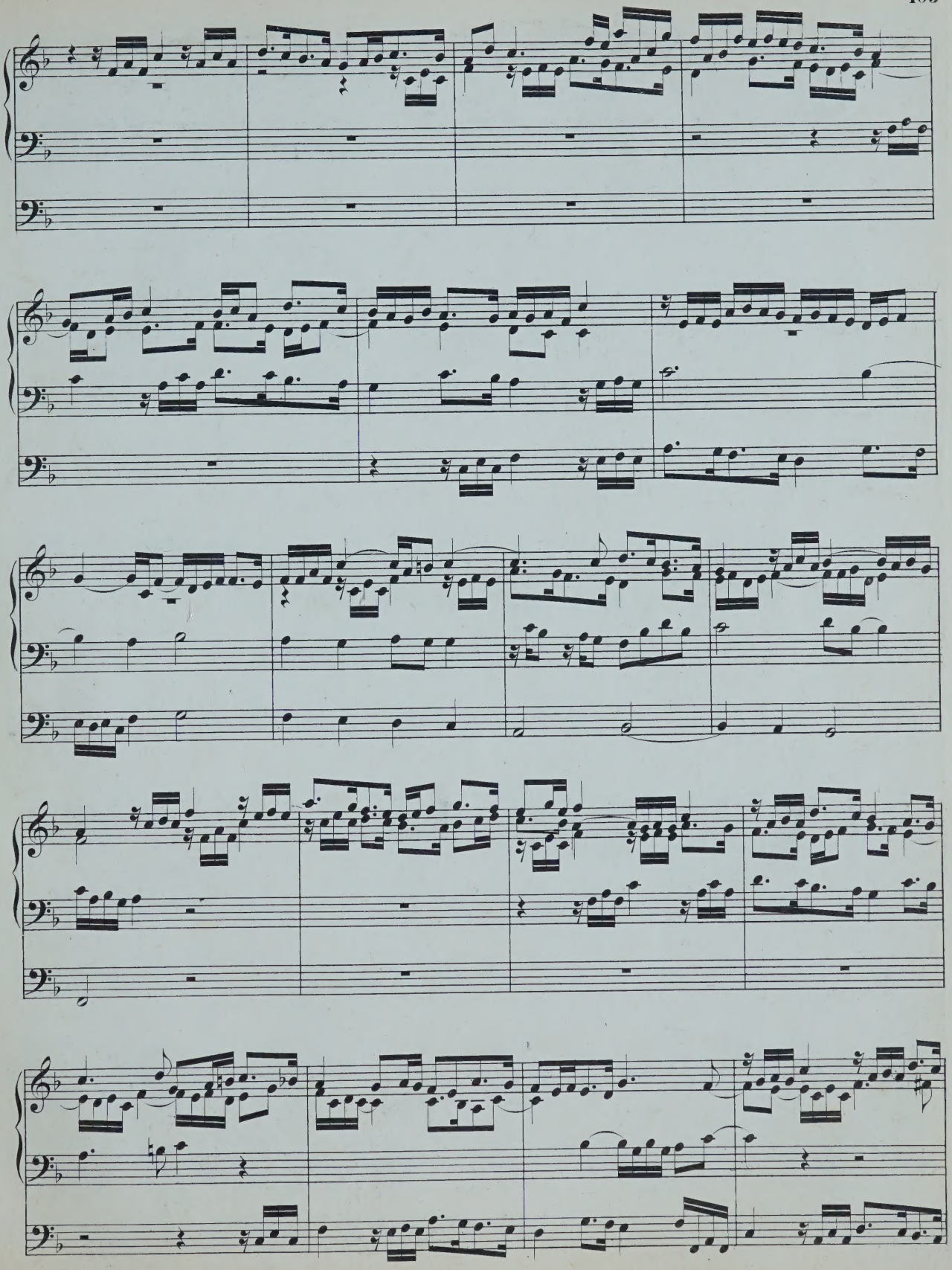


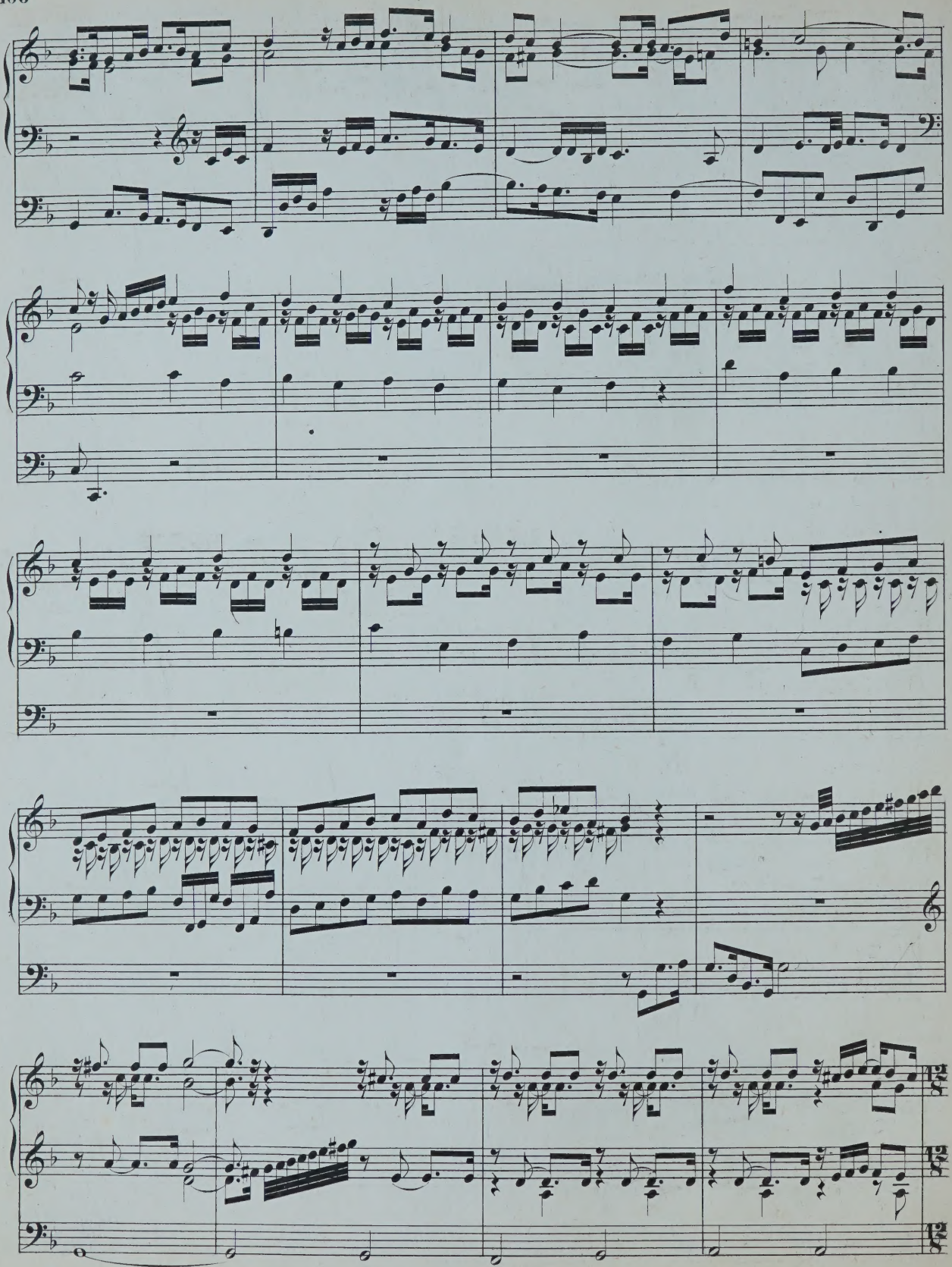
XX. TOCCATA.

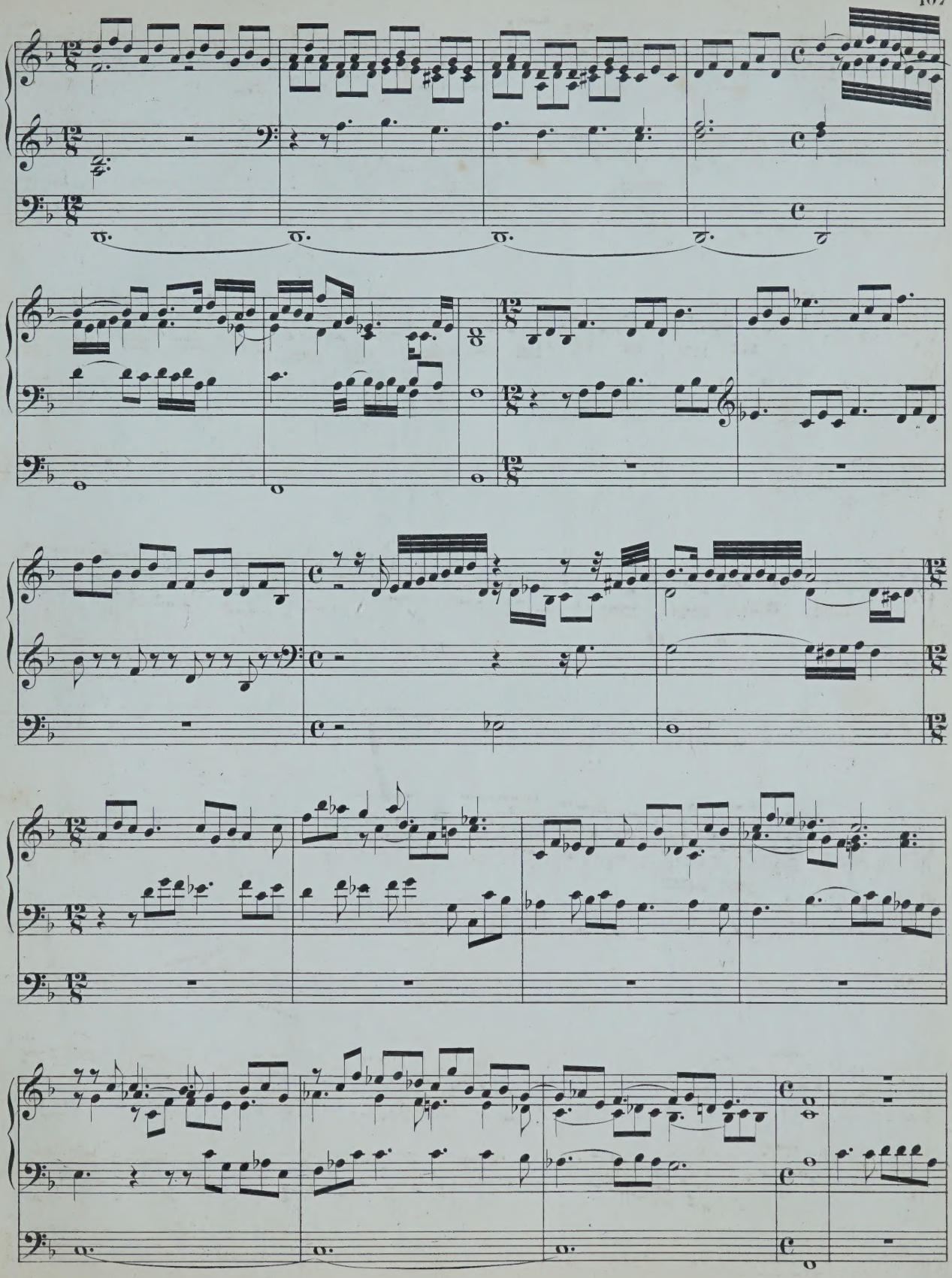
F-major

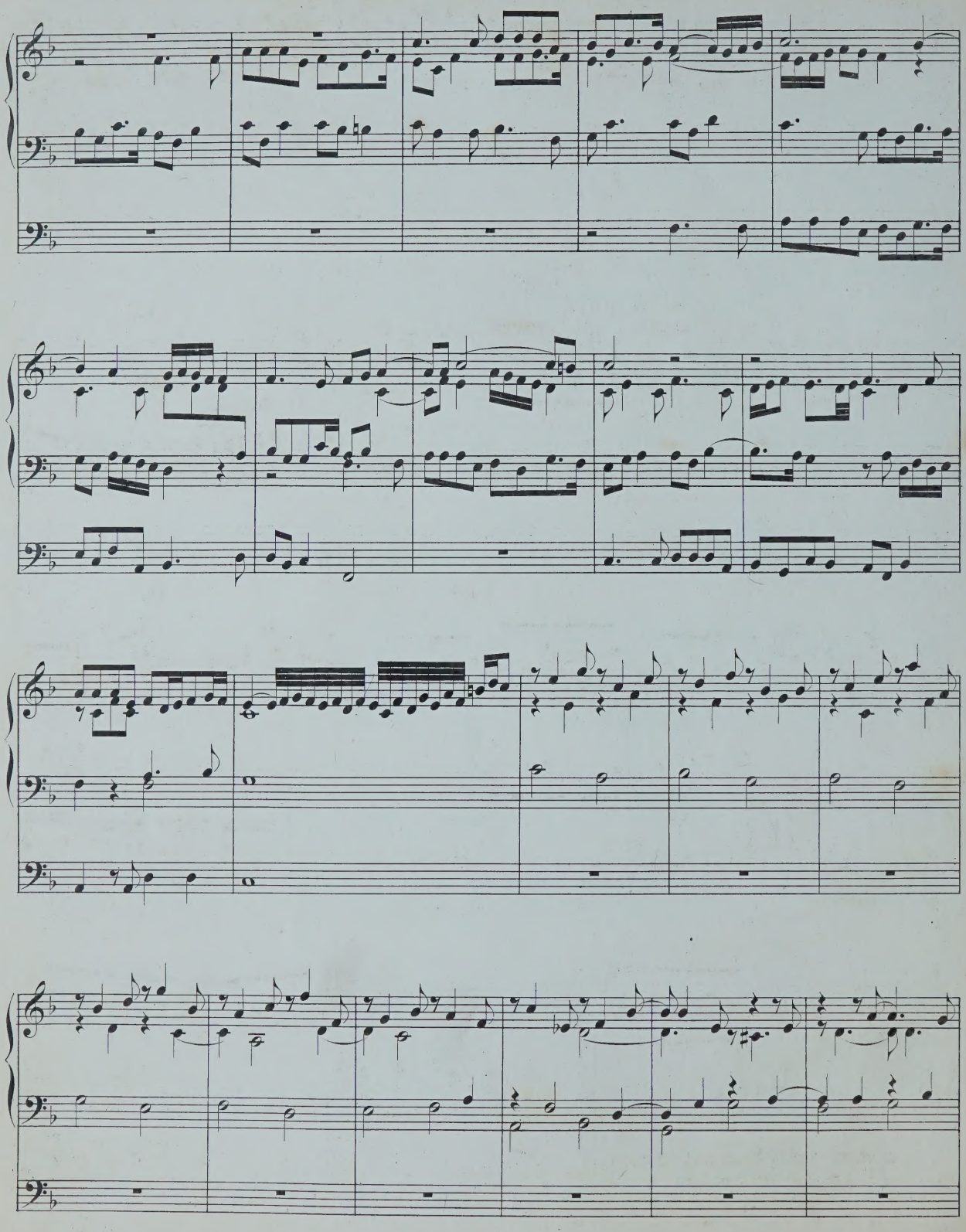


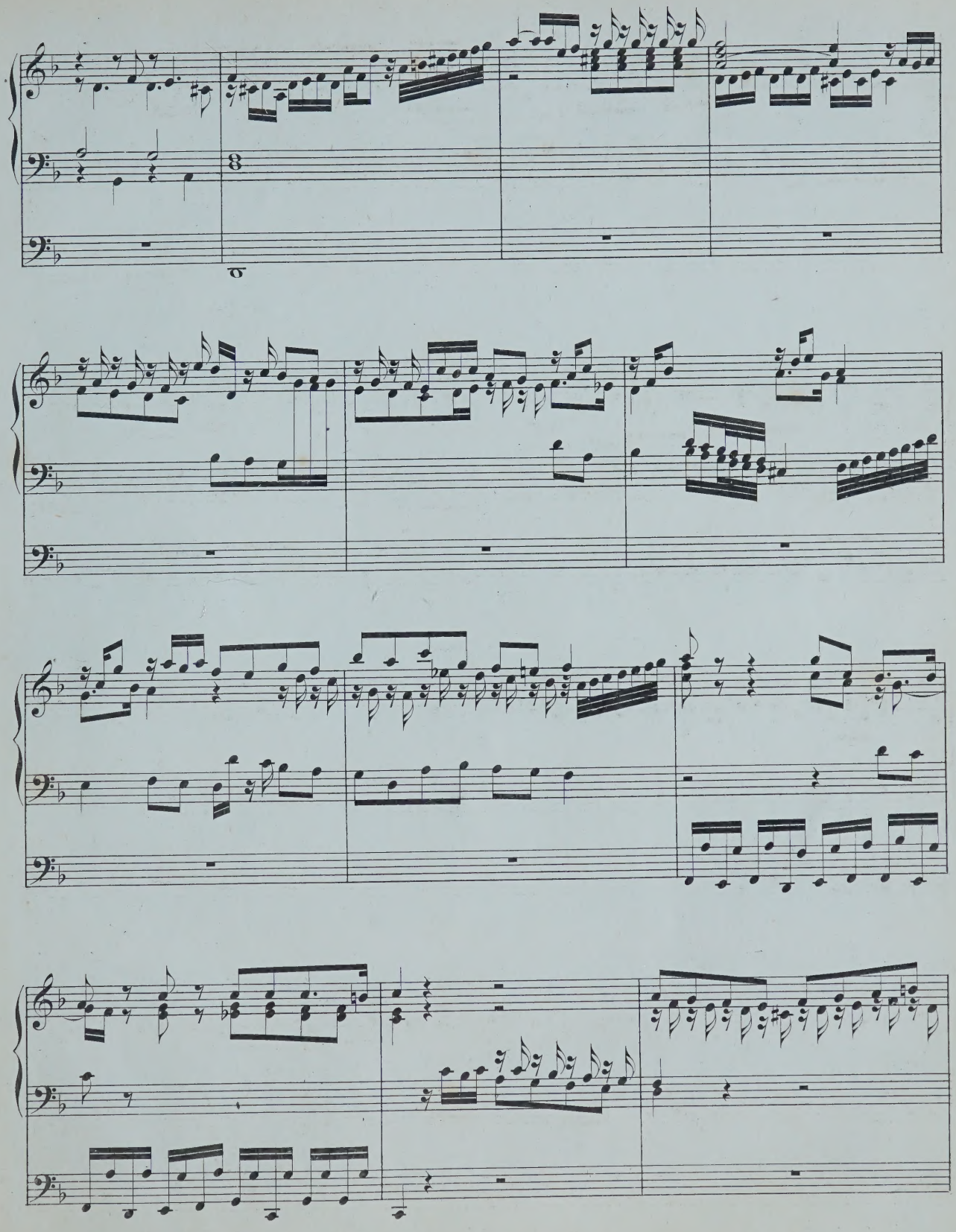


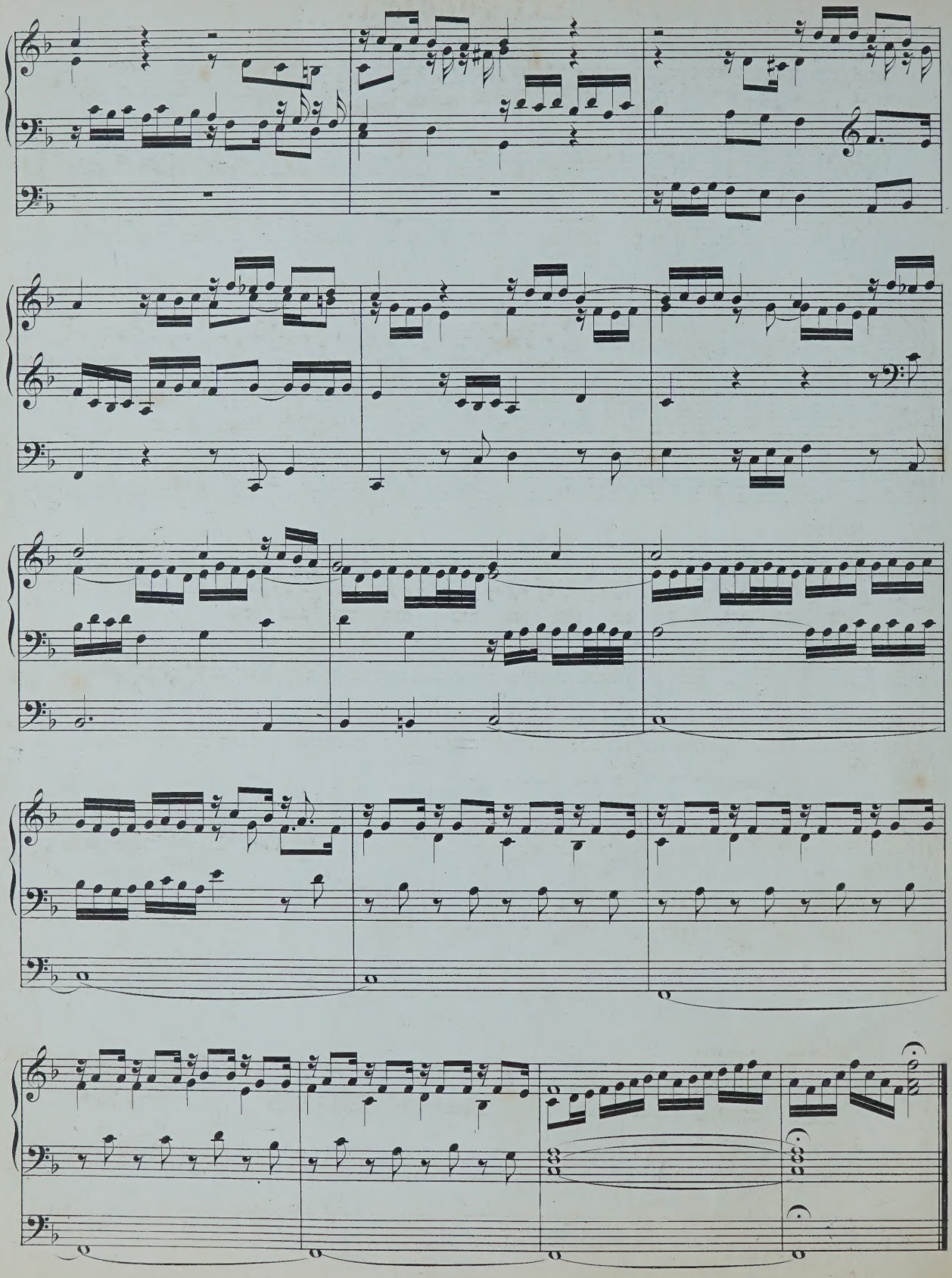




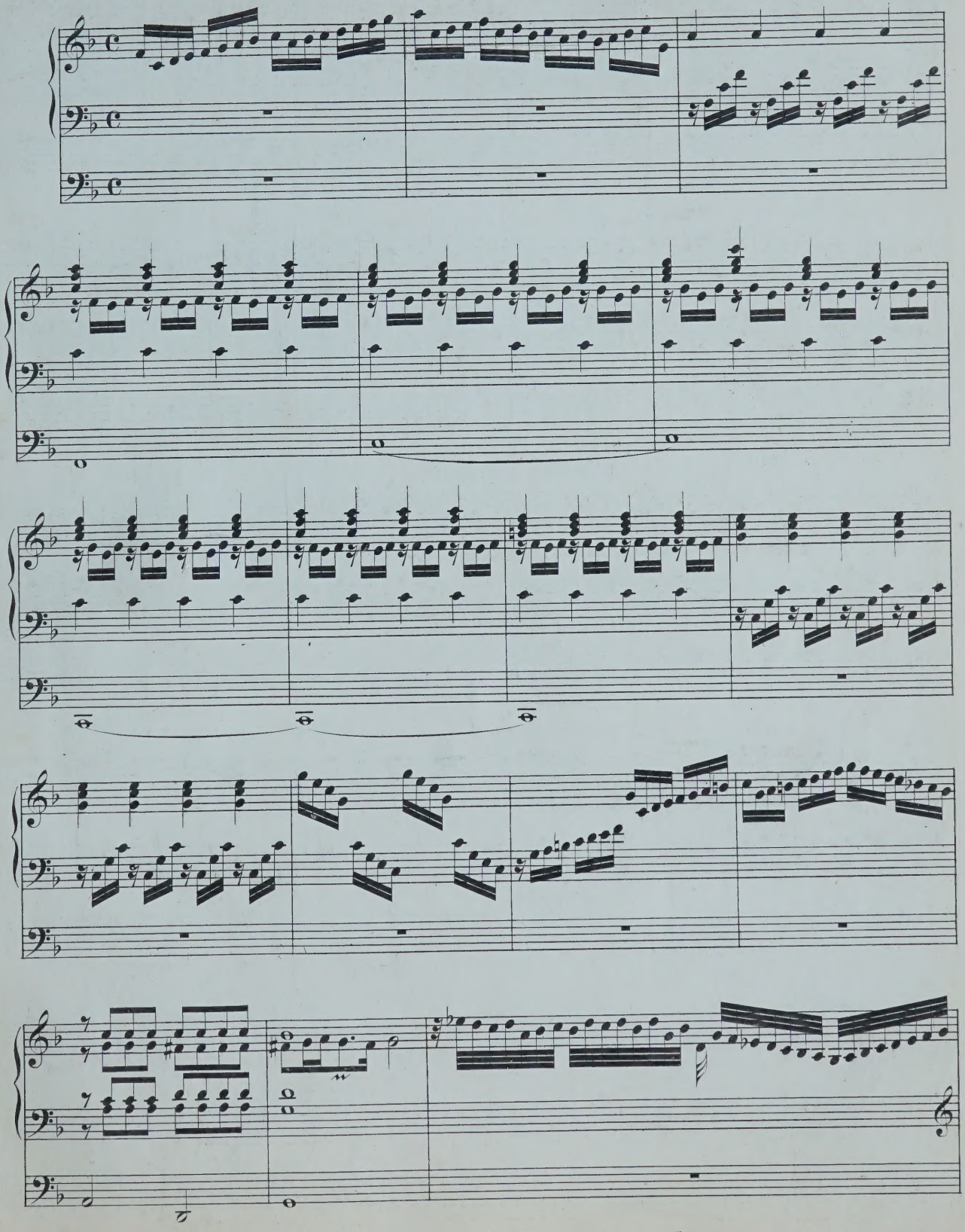


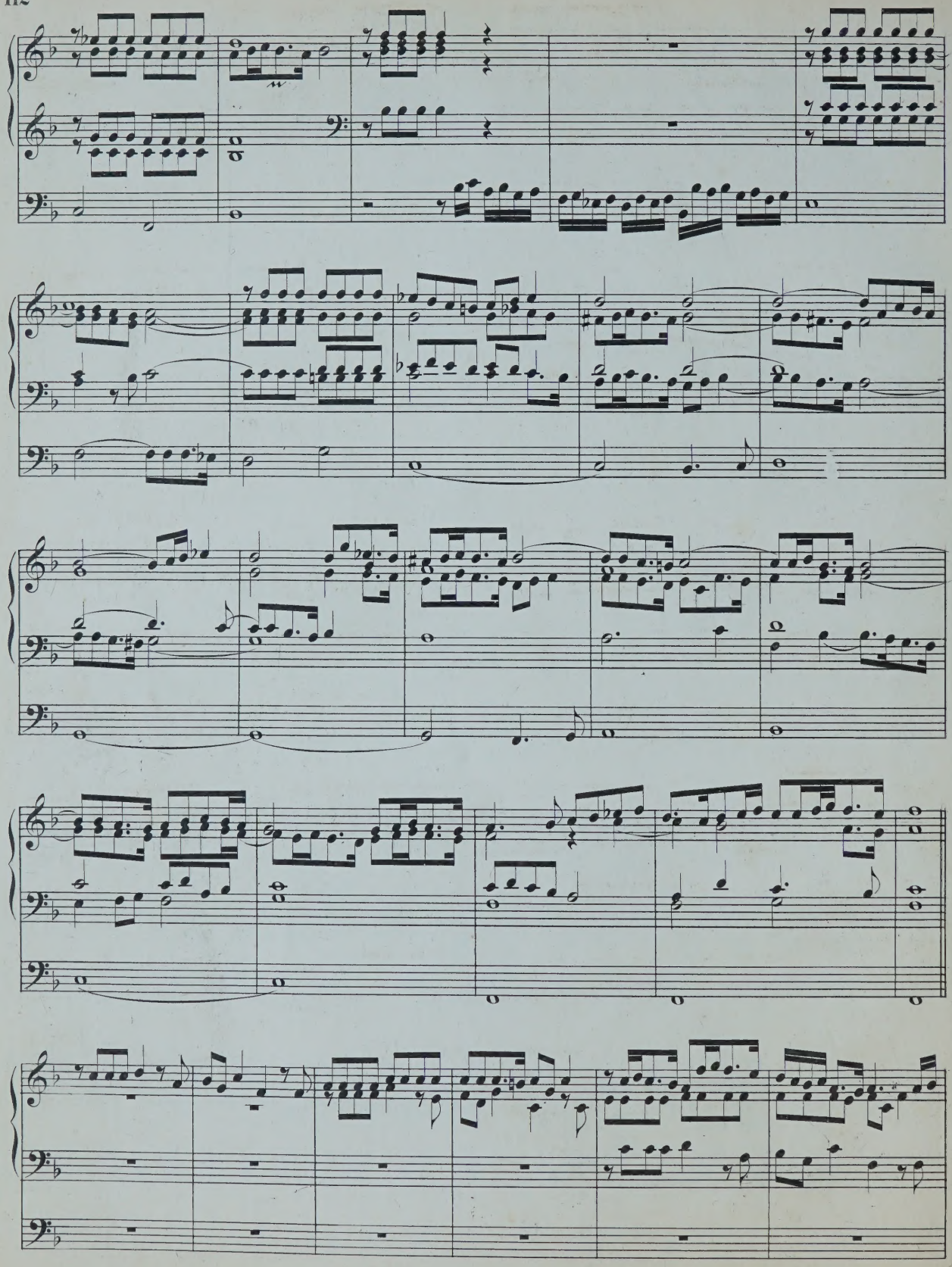


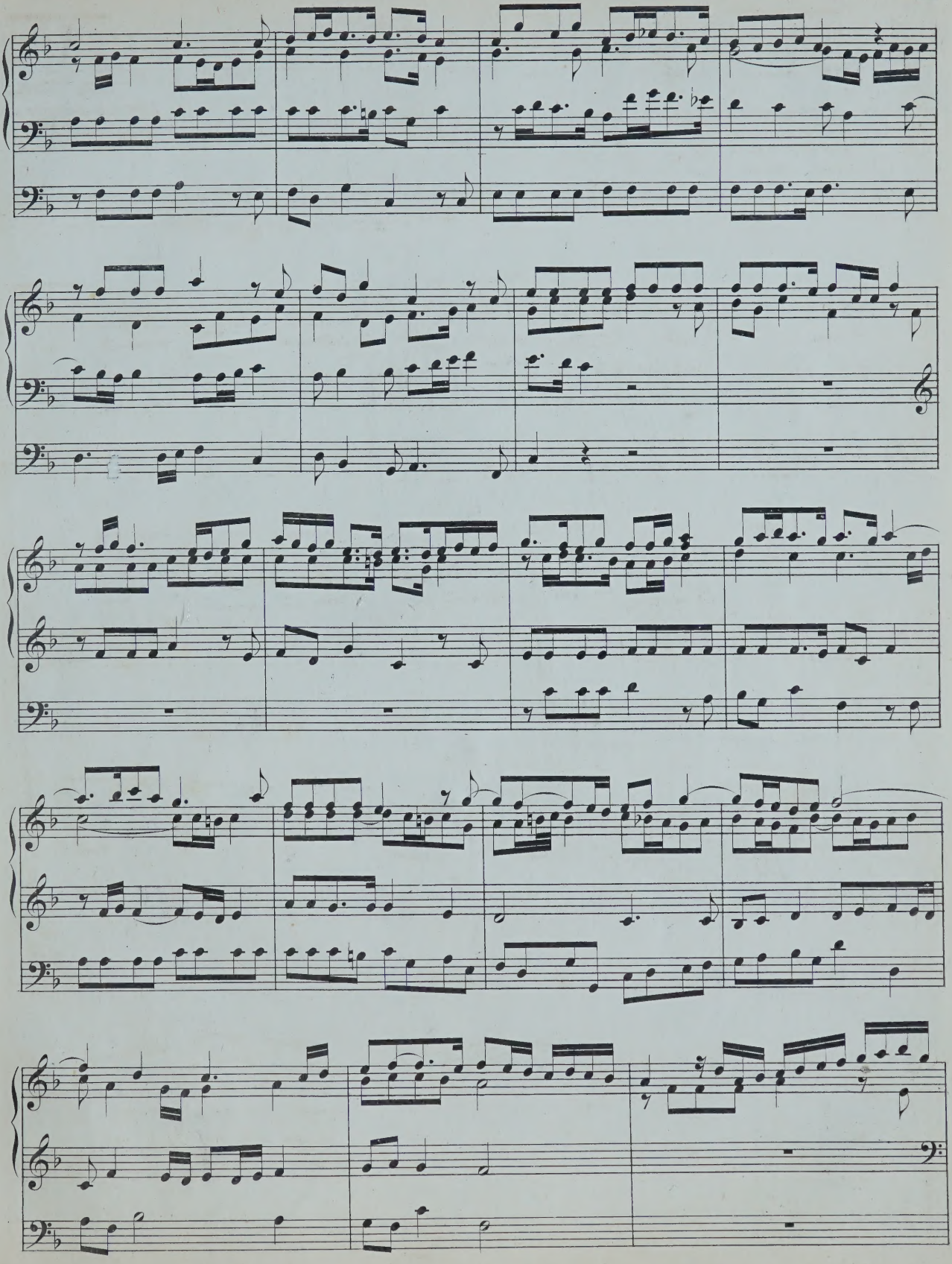


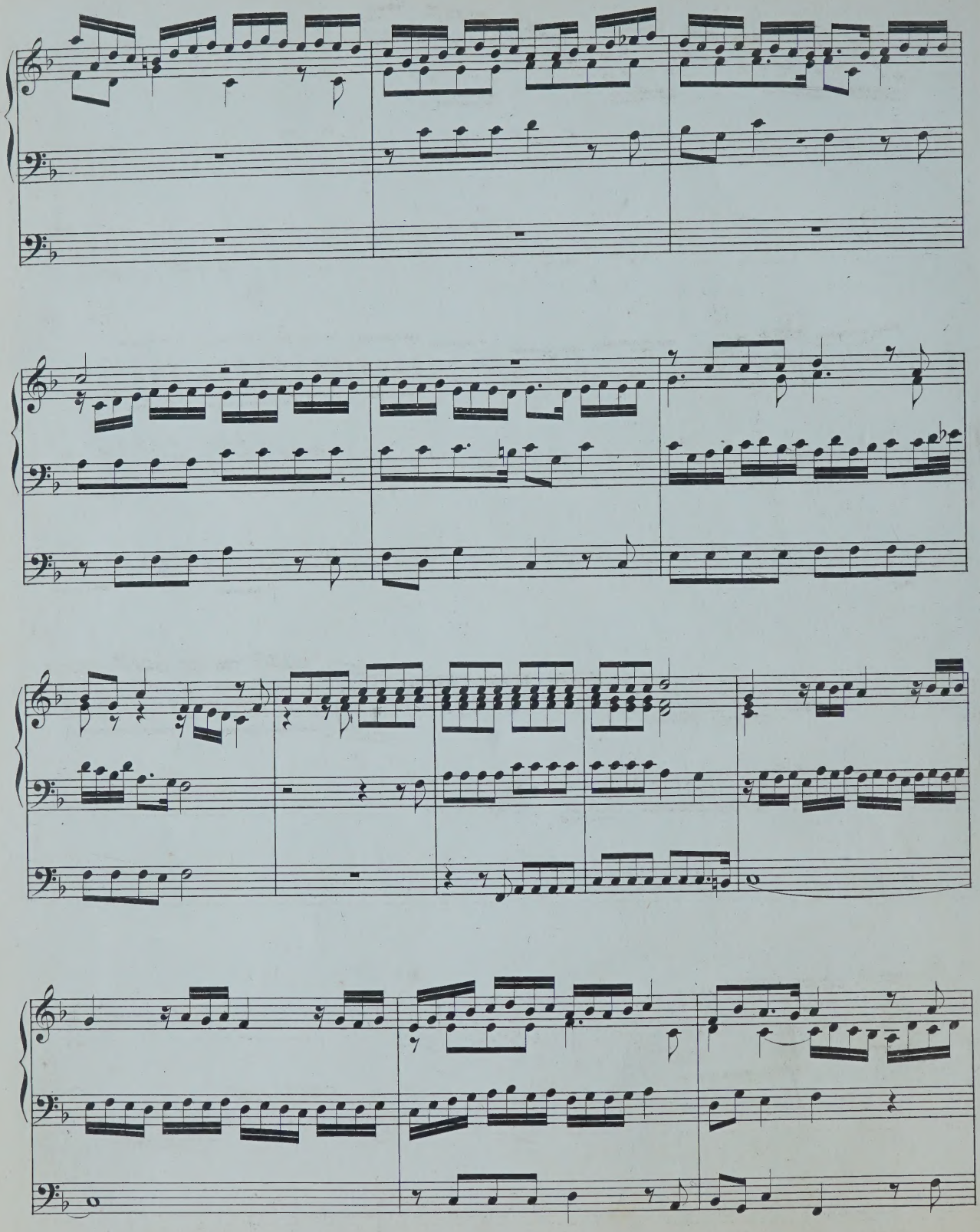


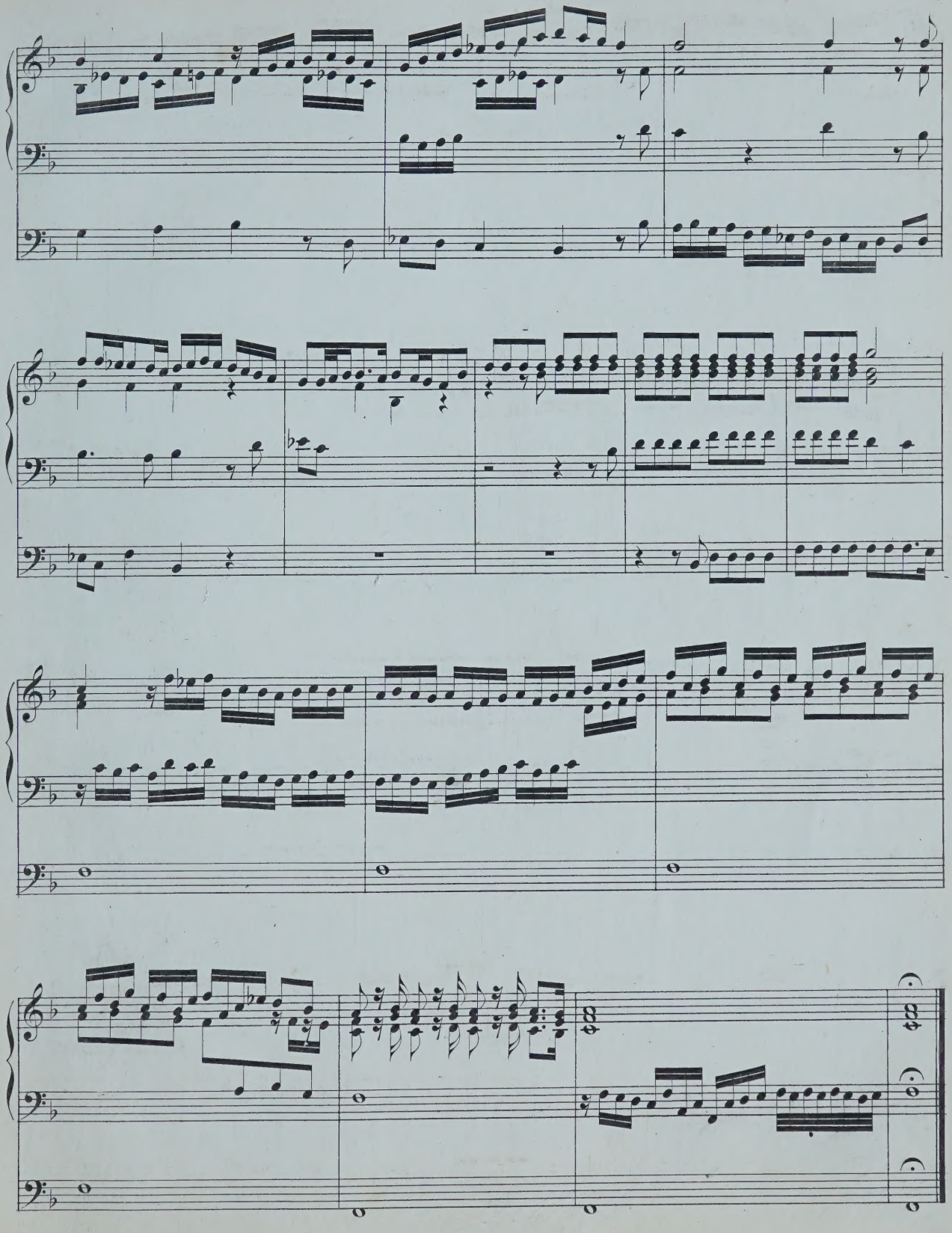
XXI. TOCCATA.



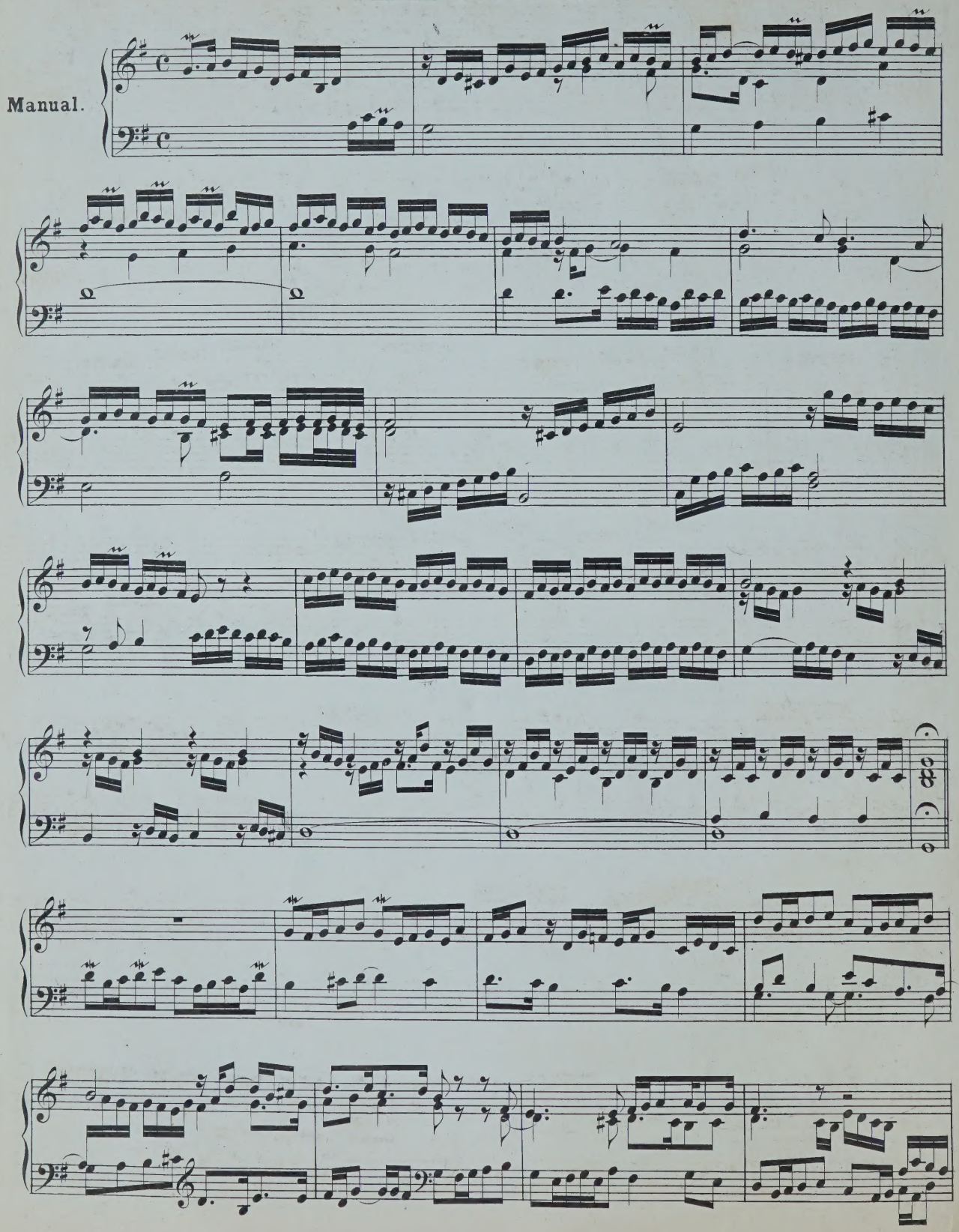


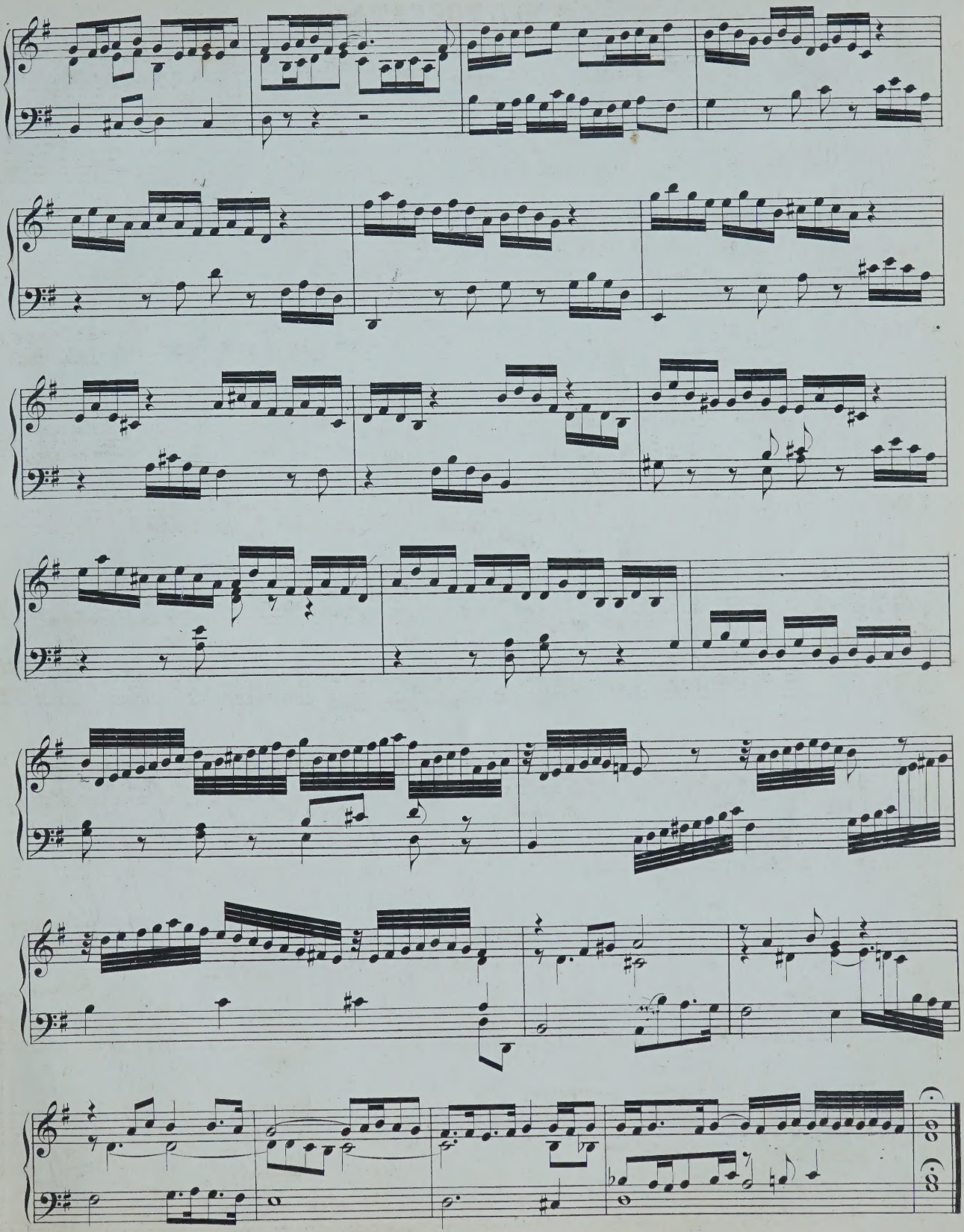




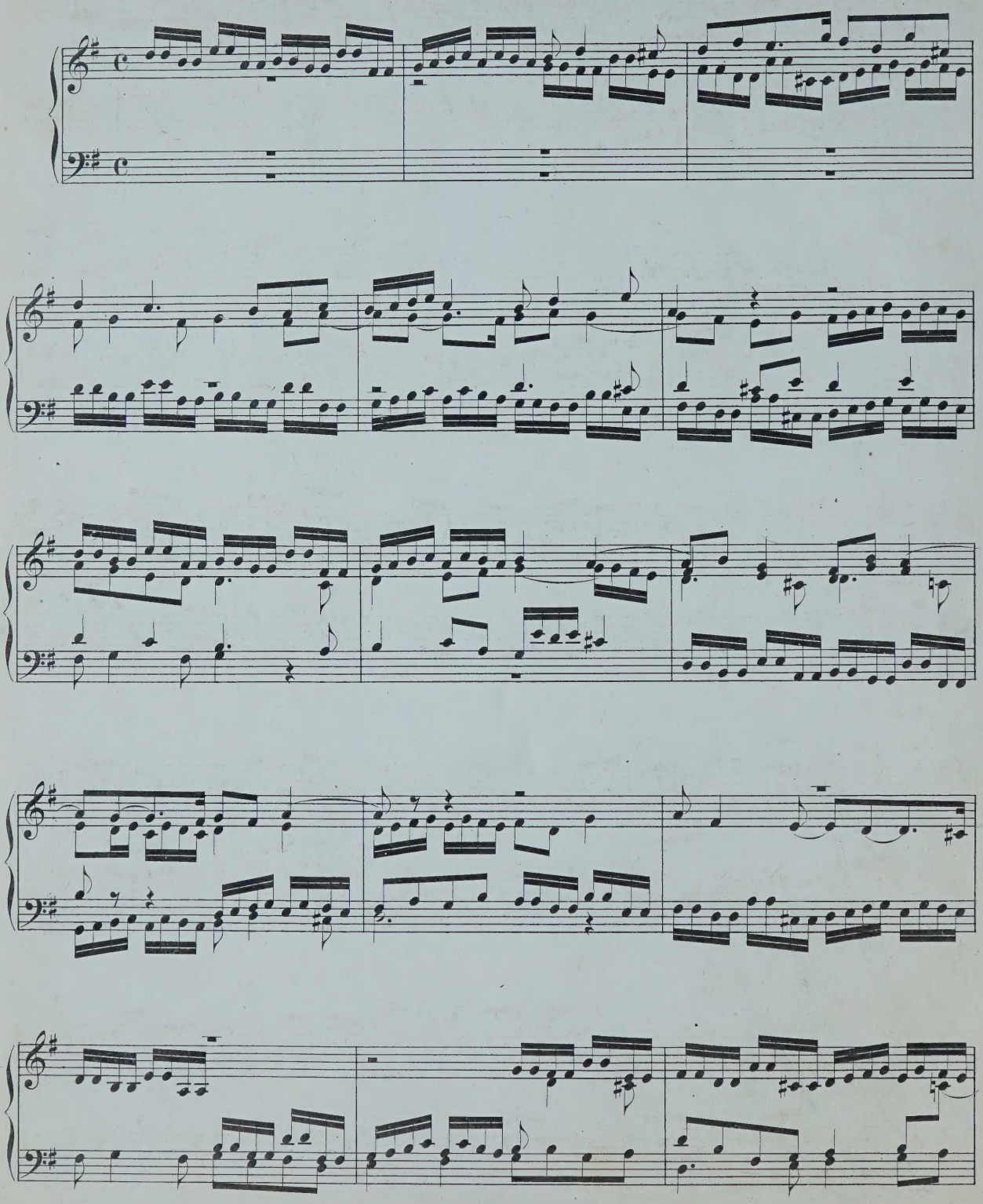


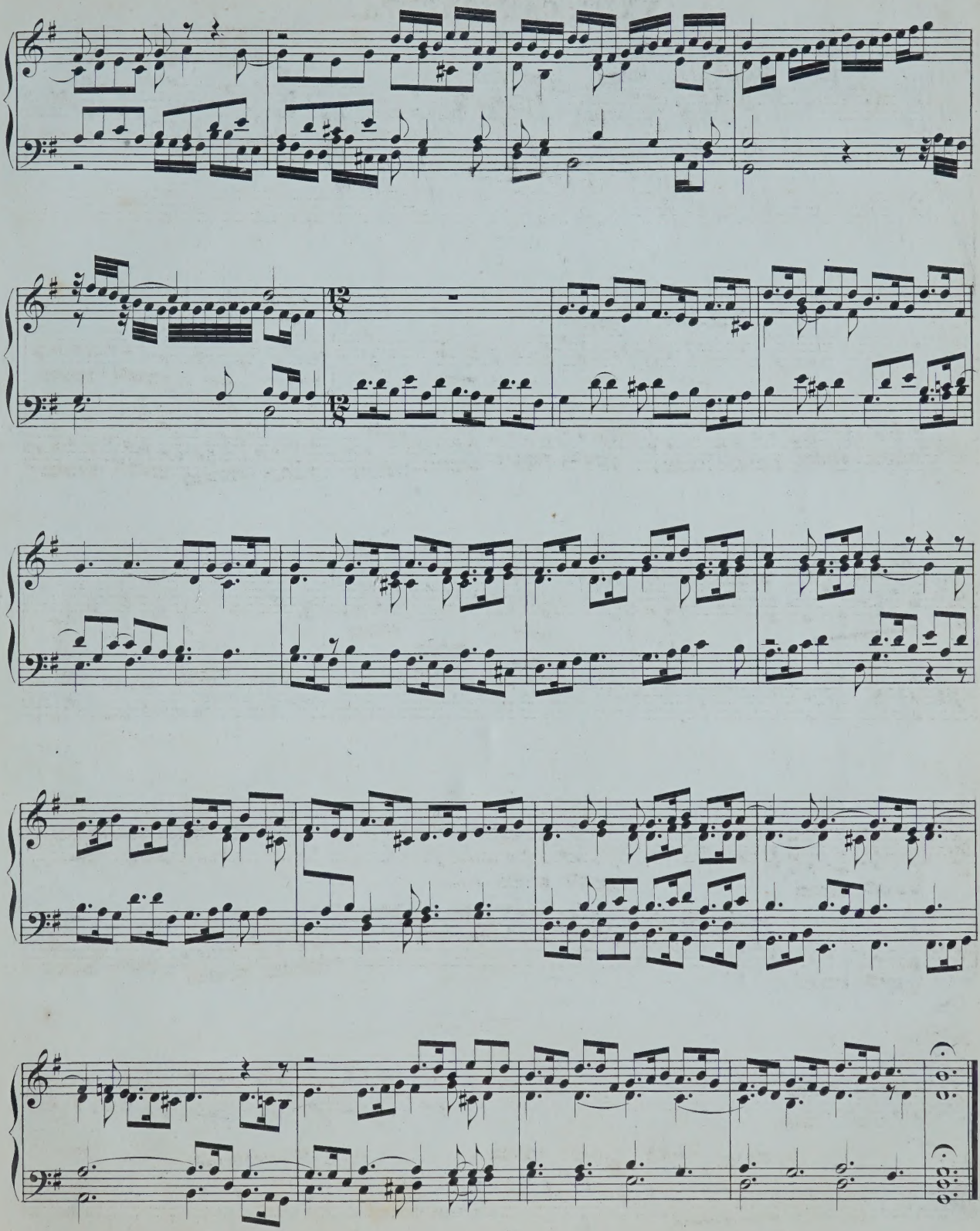
XXII. TOCCATA.



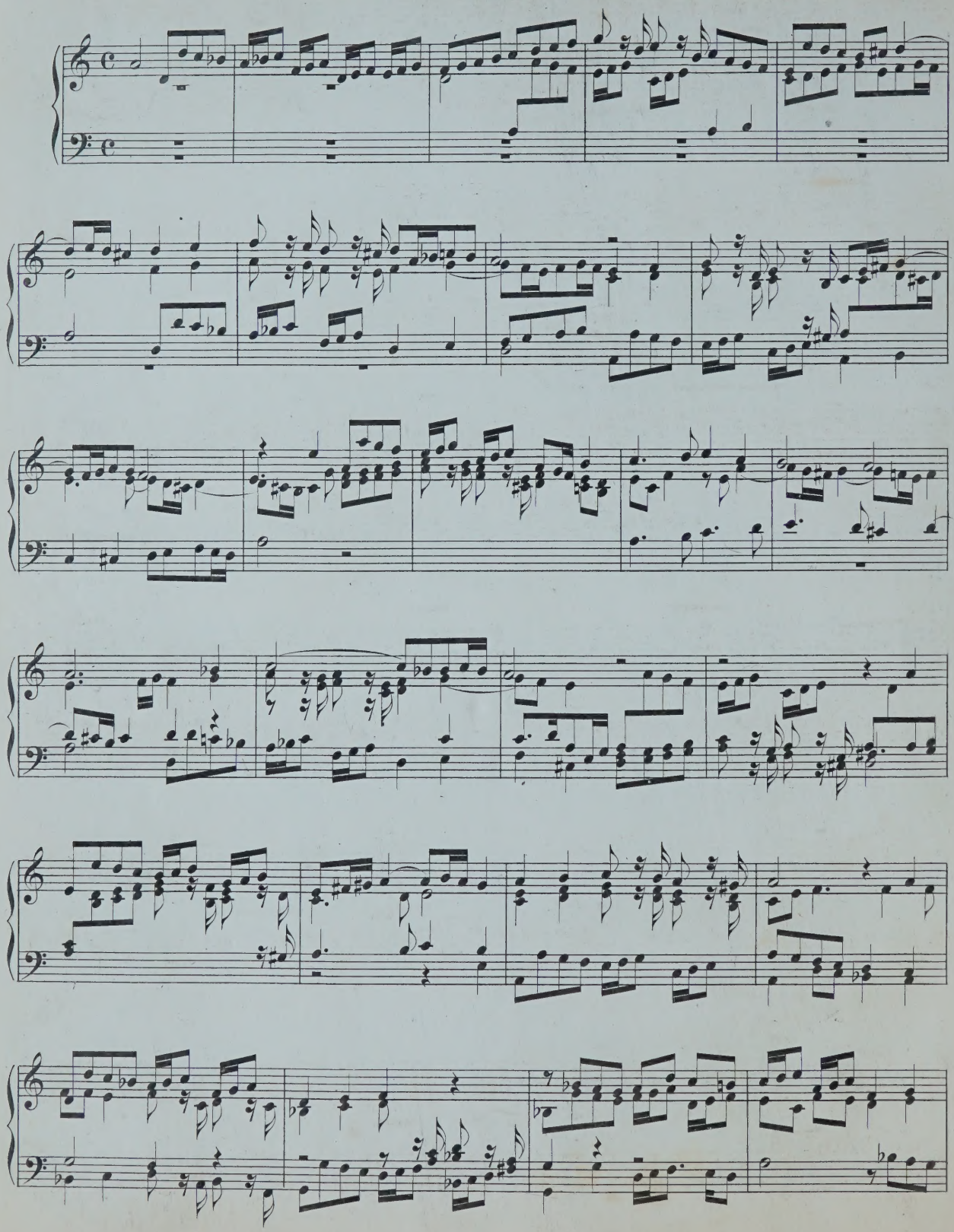


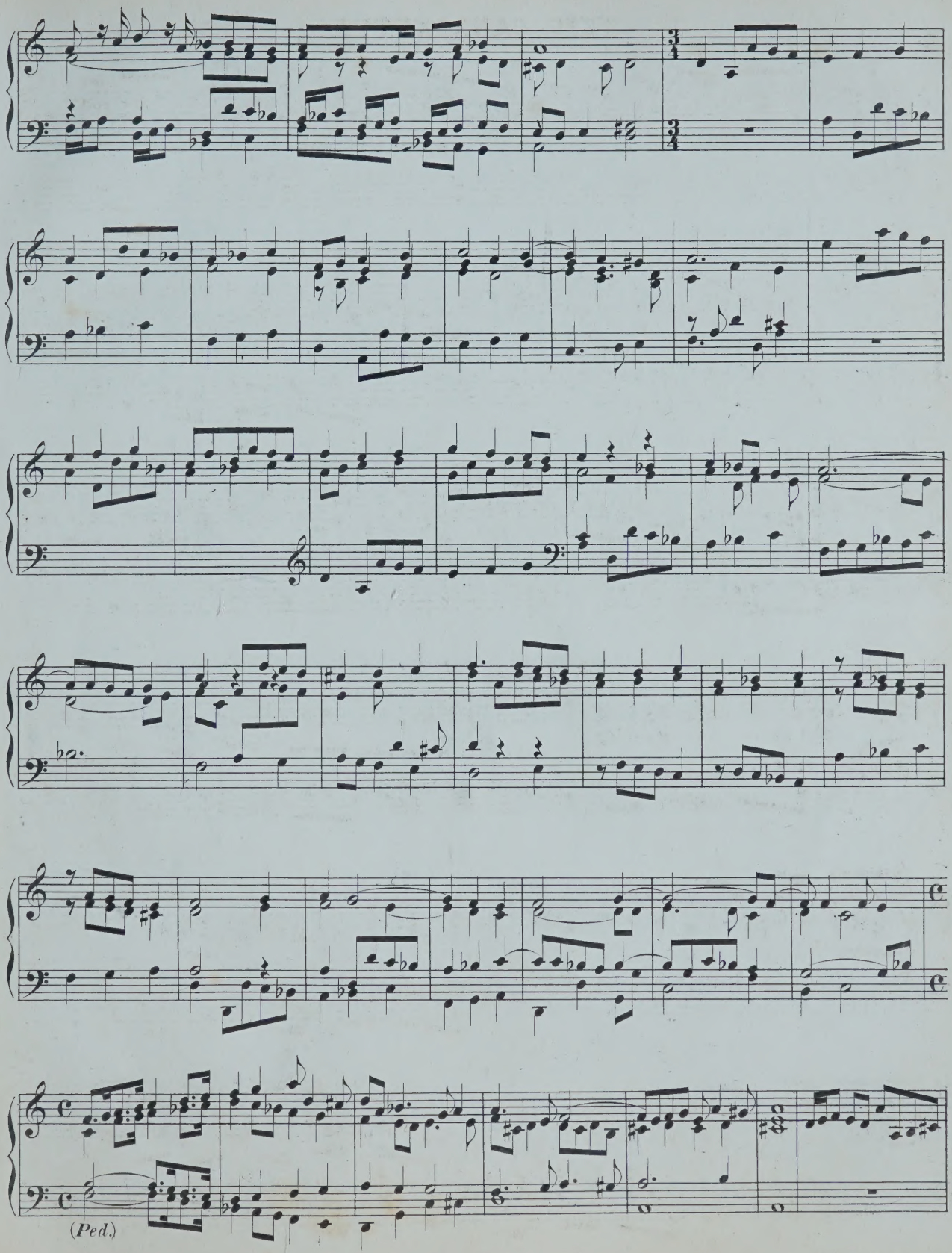
XXIII. CANZONETTA.

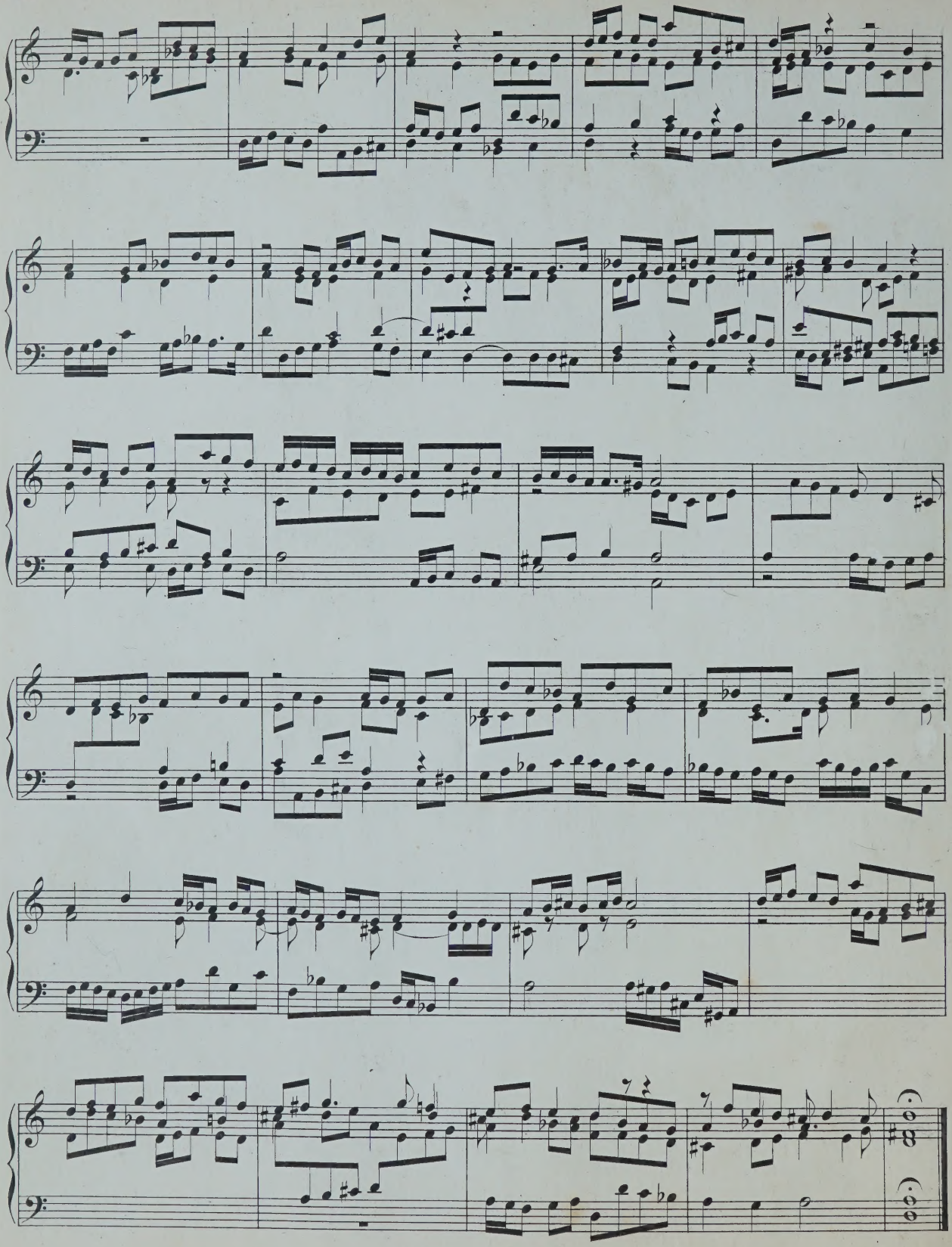




XXIV. CANZONETTA.




(Ped.)



Dietrich Buxtehude's Orgelcompositionen

herausgegeben

von

Philipp Spitta.

Zweiter Band

Choralbearbeitungen.

Bearbeitung, Eigenthum der Verleger

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL

Pr. 18 Mark netto.

14361.

VORWORT.

Die in diesem Bande enthaltenen Choralbearbeitungen Buxtehudes zerfallen in zwei Abtheilungen. Die erste Abtheilung wird durch eine Reihe größerer Tonstücke gebildet, in deren Mehrzahl, nach Art der Organistenschule zu der Buxtehude gehörte, jede einzelne Choralzeile eine ausführliche und mannigfaltige Durcharbeitung erfährt. In der zweiten Abtheilung findet man Choralstücke geringeren Umfanges. Mit Ausnahme von 6, 15, 28 und 30 sind diese sämmtlich für zwei Manuale und Pedal in der Weise gedacht, daß die melodieführende Stimme auf einem durch seine Klangfarbe hervortretenden Manuale allein zu spielen ist. Nach Ausweis der Quellen wurde hierzu das Rückpositiv benutzt, zur Ausführung der contrapunctirenden Manualstimmen aber das Oberwerk. Wie in der Orgel der Marienkirche zu Lübeck, welche Buxtehude zu spielen hatte, sich die Register des Rückpositivs und des Ober- (Haupt-) Werks zu einander verhielten, kann aus der Disposition jener Orgel ersehen werden, die ich im »J. S. Bach« I, 850 mitgetheilt habe. Die Anordnung der Choralbearbeitungen innerhalb der beiden Abtheilungen ist alphabetisch. Eine Claviersuite über den Choral »Auf meinen lieben Gott« habe ich der zweiten Abtheilung angehängt.

Alles was dieser Band bietet, beruht auf handschriftlichen Grundlagen. Der Choral »Christ lag in Todesbanden«, welcher sich in G. W. Körners Ausgabe der Buxtehudeschen Orgelcompositionen (Erfurt und Leipzig, G. W. Körner. Heft 1, S. 8) vorfindet, ist nicht aufgenommen, weil die Quelle desselben mir nicht zugänglich war. Dagegen findet man hier die 14 Choralbearbeitungen wieder, welche S. W. Dehn bei C. F. Peters in Leipzig herausgab. Dieselben sind aber nach den damals zu Grunde gelegten und zum Theil auch nach andern Handschriften aufs neue revidirt.

Folgendes sind die für diesen Band benutzten Handschriften.

1) Ein Band in Querfolio mit 122 Seiten, deren einige leer. Auf dem Titel steht von anderer Hand geschrieben: »*Praeludien* und *Fugen* | gesammlet | von *Zegert*«. (Im kritischen Commentar **Z**.)

2) Ein Band in Querfolio mit 82 beschriebenen Seiten. Aus der Beschaffenheit desselben geht hervor, daß ein beträchtlicher Theil des Buches verloren gegangen sein muß. Das Titelblatt fehlt; über dem ersten Stück (Choralbearbeitung »Erschienen ist der herrlich Tag«) steht von anderer Hand abermals: »*Praeludien* u. *Fugen* gesammlet von *Zegert*«. (**Z**^{2}.)

3) Ein Band in Querquart mit 168 größtentheils beschriebenen und paginirten Seiten. Auf dem Titel ist auch hier zu lesen: »*Praeludien* und *Fugen* gesammlet von *Zegert*«. (**Z**^{3}.)

Diese drei Bände befinden sich auf der königlichen Bibliothek zu Berlin.

4) Ein Band in Querquart auf der königl. Universitäts-Bibliothek zu Königsberg i. Pr., Abtheilung Gottholdsche Bibliothek Nr. 15839. Enthielt anfänglich 345 Seiten einschließlich des Registers, doch sind hinter 265 zwei Blätter herausgeschnitten. (**G.**)

5) Ein Band in Querfolio, im Besitz des Herrn Musikdirector Frankenberger zu Sondershausen. Enthält mit dem Register 367 beschriebene Seiten. (**F.**)

Sämmtliche fünf Bände, welche ausschließlich Choralbearbeitungen enthalten, sind Handschriften Johann Gottfried Walthers (1684—1748) und von hoher Sorgfalt und Sauberkeit. Walther war nicht nur ein gediegener und gewissenhafter Künstler, er stand auch zu Buxtehude, obgleich er ihn nie gesehen hat, doch in einer gewissen näheren Beziehung durch seine Bekanntschaft mit Andreas Werkmeister. Werkmeister war ein genauer Freund Buxtehudes und verschaffte dem jungen Walther Clavier-Compositionen des gefeierten Meisters (Mattheson, Ehrenpforte S. 388). Es ist sehr wohl möglich, daß auch die Choralbearbeitungen, welche in den genannten fünf Bänden stehen, auf die reinsten und sichersten Quellen zurückgehen. Viele derselben sind mehrfach vorhanden und zeigen keine oder doch nur ganz geringe Abweichungen von einander. Nur bei der Vergleichung von G und F stößt man hie und da auf stärkere Differenzen. Einige Male sind in F die Schlüsse willkürlich verkürzt (II, 4, 26, 29) und auch sonst glaubt man hier ein gewisses Streben nach Glättung und Modernisirung zu bemerken: so ist z. B. II, 7 in G noch in der transponirten dorischen Tonart, in F dagegen schon ganz einfach in G moll geschrieben. Weiteres hierüber im Commentar zu I, 6^{b}. Diese Beobachtung machte es zur Pflicht, auf die Lesarten von G ein größeres Gewicht zu legen, als auf diejenigen von F, und dieses auch dort zu thun, wo einmal F das Bessere hat, wie II, 7, Takt 3, II, 11, Takt 24.

6) Ein Buch in Querquart im Besitz des Herrn Musiklehrers F. A. Roitzsch zu Leipzig. Dasselbe stammt aus dem Nachlasse von Joh. Ludwig Krebs, dem Schüler S. Bachs und Hoforganisten zu Altenburg. Es ging von ihm auf seine Nachfolger über, und trägt auf dem ersten Blatte die Aufschriften seiner jeweiligen Besitzer: »J. C. Barthel, Altenburg 1805« und »C. Reichardt, Altenburg 1831«. Sein Inhalt besteht aus Partiten und Choralbearbeitungen, die von verschiedenen Händen zu verschiedenen Zeiten geschrieben sind. Das erste Stück, ein Partitenwerk, ist unvollständig und beginnt mit *Partita terza*. Nicht alle Blätter des Buches sind beschrieben, auch ist die Paginirung nicht vollständig. Die Schrift der beiden Buxtehudeschen Stücke, welche es bietet, gehört dem Anfange des 18. Jahrhunderts an. Es fehlt in ihnen nicht an manchen größeren und kleineren Versehen, indessen ist die Vorlage immer noch eine recht gute zu nennen. Uebrigens scheint sie aus einer Handschrift deutscher Tabulatur abgeleitet zu sein, vrgl. I, 5, T. 85 und 109. (**R^{1}**.)

7) Ein Buch in Querquart, ebenfalls im Besitze des Herrn Roitzsch und aus dem Nachlasse von J. L. Krebs herstammend. Es besteht aus einer Menge erst später zusammengebundener Lagen und enthält größtentheils Compositionen von Seb. Bach, außerdem Suiten verschiedener französischer Tonsetzer, einiges von Teleman (Melante), V. Lübeck u. s. w.; von Buxtehude ein Stück. Auf einigen Seiten des Buches finden sich zerstreute Themata, angefangene Fugen und anderweitige Studien. Krebs war von 1726—1735 Alumnus der Thomasschule und ein Lieblingsschüler Bachs. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er den Bestand des Buches während jener Zeit zusammenbrachte, und Quellen benutzte, die ihm sein großer Lehrer eröffnete. Jedenfalls liegt das Buxtehudesche Stück in einer sehr accuraten Handschrift vor (**R^{2}**).

8) Eine Handschrift in Hochfolio, befindlich auf der Bibliothek des königlich akademischen Instituts für Kirchenmusik in Berlin (**A**). Sie besteht aus 7 Blättern und dürfte noch im 17. Jahrhundert gefertigt sein. Ihr Inhalt ist dasselbe Stück, welches die Handschrift R^{2} bietet. Aber sie ist gegen den

Schluß hin lückenhaft und wimmelt übrigens dermaßen von Fehlern, daß nach ihr allein sich das Stück schwerlich hätte herausgeben lassen. Ein Zusammenhang zwischen ihr und der Handschrift R^2 läßt sich wahrscheinlich machen. Diese bietet über dem vierten Abschnitt die Worte: *Tu devicto cum et subjectis.* Durch *Tu devicto* wird die Strophe bezeichnet, deren Melodie zu Grunde liegt (*Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna coelorum*). Die übrigen drei Worte sind unverständlich wegen des sinnlosen *et.* In A findet sich dieses Wörtchen auch nicht, sondern nur der Buchstabe e, welcher sich in einen aufwärts geschwungenen Zug fortsetzt, dieser Zug wird durch einen kurzen und dicken Strich, welcher sich schräg von links nach rechts auf ihn herabsenkt, ungefähr in der Mitte getheilt und bedeutet alles andre eher als ein t. Betrachtet man den Bau des betreffenden Tonstückes, in welchem von Takt 11 an der Choralmelodie drei selbständige Contrapuncte entgegengestellt werden, so gewinnt man die Ueberzeugung, daß die Hieroglyphe vor *subjectis* eine entstellte 3 ist. Jetzt drängt sich die Vermuthung auf, daß R^2 und A derselben Quelle entstammen und in dieser die Zahl 3 undeutlich geschrieben war. Der Schreiber von A malte etwas hin, das dem in seiner Vorlage befindlichen und ihm unverständlichen Zeichen äußerlich ähnlich sah, der intelligentere Schreiber von R^2 wagte eine unglückliche Conjectur. Hiernach wird es berechtigt erscheinen, daß die vollständigeren Ueberschriften, welche A bietet, in die Ausgabe aufgenommen worden sind, denn nach der Beschaffenheit von R^2 zu schließen, war die gemeinsame Quelle eine lautere, und eigenmächtige Zusätze der Art, sind bei dem Schreiber von A nicht wahrscheinlich. Grundlage des musikalischen Contextes mußte natürlich die Handschrift R^2 werden, obgleich es hier und da den Anschein hat, als sei sie von Aenderungen einer fremden Hand nicht ganz frei. Das Genauere hierüber ist aus dem Commentar zu ersehen.

9) Die für den ersten Band dieser Ausgabe benutzte Handschrift **P.**

10) Eine Handschrift Michael Gotthardt Fischers, in meinem Besitz. Sie stammt aus dem Jahre 1793 und enthält Choralbearbeitungen verschiedener Meister.

11) Eine Handschrift J. E. Rembts (1749—1810), in meinem Besitz, welche ebenfalls Choralbearbeitungen enthält.

12) Die Copie einer aus dem Forkelschen Nachlasse stammenden Handschrift, welche Herr Professor Dr. Wagener in Marburg besitzt.

Die Art wie Buxtehude für zwei Manuale und Pedal zu schreiben pflegt machte es nothwendig, neben dem Violin- und Bass-Schlüssel auch den Alt-Schlüssel zu verwenden. Es wäre sonst an gewissen Stellen unmöglich gewesen, mit drei Systemen auszukommen. Nach dem Beispiele Walthers hat schon Dehn in seiner oben genannten Ausgabe von dem Altschlüssel Gebrauch gemacht und ich habe mich ihm in dieser Beziehung angeschlossen. Dagegen ließ sich die Verwendung des Tenorschlüssels sehr wohl vermeiden. Uebrigens sind die Grundsätze der Redaction dieselben geblieben, wie für den ersten Band.

Noch mache ich an dieser Stelle auf den von Walther nicht selten an solchen Stellen gesetzten Bindebogen aufmerksam, wo eine Erklärung, wie die zu Bd. I, II, 44 gegebene, nicht zulässig ist. Ich habe geglaubt, diese eigenthümliche Schreibweise beibehalten zu müssen; sie harrt indessen noch einer sichern Erklärung. Vrgl. II, 17, T. 51 u. 58; II, 12, T. 18; II, 21, T. 18; II, 9, T. 40; II, 23, T. 7; II, 26, T. 4; II, 4, T. 43; II, 5, T. 18 u. 50; II, 31, T. 37; II, 33, T. 1 u. 11.

Schließlich verfehle ich nicht, denjenigen Herren, welche mir die Benutzung ihres Eigenthums zur Herstellung dieser Ausgabe bereitwilligst gestatteten, hier meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

Berlin, im Juni 1876.

Philipp Spitta.

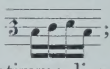
Kritischer Commentar.

Abtheilung I.

1. Gelobet seist du, Jesu Christ.

R[1], Blatt 24 A.

Die Partie der linken Hand befindet sich mit der des Pedals nicht selten ganz oder theilweise auf demselben (dem dritten) Systeme, so daß zuweilen nicht sofort klar ist, ob die Absicht auf Pedal- oder Manual-Gebrauch geht.

13. Pedal zweite Note d.
46. G im Pedal fehlt; vrgl. 39.
52. Rückpositiv c′ fehlt.
53. Oberwerk zweites Viertel  ; der Fehler könnte freilich auch in der Oberstimme liegen.
64—65. Bindung fehlt.
83—84. Bindungen fehlen.
99. Die Triolenbezeichnung habe ich zur Verdeutlichung hinzugefügt.
103. Das zweite Viertel der Oberstimme c″, in der zugehörigen Triole das dritte Achtel der Unterstimme cis′.
110, Oberstimme. Das zur Triole des dritten Viertels gehörige Achtel fehlt; vrgl. 108.
112. Wie in 110.
114. Im zweiten Viertel nur eine Achtelpause. Die Ausführung ist aber jedenfalls so gemeint, wie die Stelle im Context gegeben ist. Die heutzutage beliebte Mischung grader und ungrader Rhythmen kannte man zu Buxtehudes Zeiten noch nicht. Vergl. hierzu Ausgabe der Bachgesellschaft VII, S. 273, T. 6; außerdem auch Ph. Em. Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Th. I. S. 98 (3. Aufl.).
115—120. Ob ich die Stellen, wo Pedal eintreten soll, richtig getroffen habe, ist zweifelhaft. Nach der Handschrift hat es den Anschein, als ob alles *manualiter* gespielt werden solle, da der Eintritt des Pedals sonst durch ein vorhergehendes Pausezeichen (zuweilen auch durch den Buchstaben *p*) signalisirt zu werden pflegt. Ganz ohne Pedal ist aber wenigstens 115 nicht auszuführen. Daß die Choralzeile 116 ff. in der Handschrift dem Manuale des Rückpositivs zugedacht ist, ist unverkennbar, ob aber hier nicht ein Fehler des Schreibers vorliegt, steht dahin.
120. c des Pedals fehlt.
132. Das dritte Viertel des Pedals fehlt.
136. Unterstimme letztes Achtel der Triole des zweiten Viertels e′.
138. Der Pedaleintritt ist nicht signalisirt.
155. Taktstrich vor dem Schlußaccorde fehlt.

2. Ich dank dir, lieber Herre.

G 295.

3. Im 3. Viertel geht h nach c′, wobei nicht ersichtlich, welche Stimme das g ergreifen soll.
12. In der Handschrift *lente*.
20. Mit dem 3. Viertel beginnt nicht die untere, sondern die obere Mittelstimme zu pausiren. Die Aenderung geschah unter Rücksicht auf den Einsatz in 21.

3. Ich dank dir schon durch deinen Sohn.

G. 299.

24. Das Zeichen des Viervierteltaktes ist von mir der Deutlichkeit wegen zugesetzt; in der Handschrift fehlt es. Weil in Takt 8 und 12 über einer Viervierteltaktspause sich eine Eins findet ($\frac{1}{\square}$), so könnte man auf den Gedanken kommen, das Allabreve-Zeichen am Anfange solle andeuten, daß jeder der Vierhalbe-Takte in 2 gleichwerthige Viervierteltakte zu zerlegen sei; wirklich kommen in jener Zeit Fälle vor, wo aus Bequemlichkeit oder um den Zusammenhang einer Phrase nicht zu zerschneiden, nur zwei und zwei Takte durch Striche abgegränzt werden. Aber jene Pausebezeichnung findet sich in Waltherschen Handschriften auch in solchen Stücken mit Allabreve-Vorzeichnung, denen zweifellos die Brevis als Zeiteinheit zu Grunde liegt, z. B. G, S. 266 (»Warum sollt ich mich denn grämen«): hier ist die Bearbeitung von Vers 1: ¢ Vierhalbetakt, von Vers 2: C Viervierteltakt, der Gegensatz also deutlich markirt. Trotzdem steht Takt 15: $\frac{1}{\square}$, und Takt 9 sogar: $\frac{2}{\square}$. Man hatte sich eben in jener Zeit schon zu sehr gewöhnt, nicht die Brevis, sondern die Semibrevis als Zeiteinheit anzusehen.
88—89. Bindung fehlt.

4. *Magnificat primi toni.*

Copie einer Handschrift im Besitz von Prof. Wagener.

2 und 3. h und h′ statt b und b′.

4 und 5. Desgleichen.

14 und 15. h′ statt b′.

19 und 20. Desgleichen.

23. h′ statt b′.

30. h statt b.

37. Bindung e″ e″ fehlt; desgleichen das 2. Viertel des Tenors und im Pedal die zweite Achtelpause.

41. Letzte Note der Oberstimme g′.

43. Bindung fehlt.

46—47. Bindung fehlt.

51. d′, die erste Note des Fugenthemas, fehlt.

54—55. Bindung fehlt.

74. In der zweiten Takthälfte fehlt d′ = 𝅗𝅥.

123. Im Pedal H statt B; Bindung in den folgenden Takt fehlt.

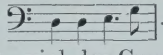
139. e′ punctirt, was nicht in den Takt paßt.

146. Pedal hat für die erste Takthälfte eine Lücke, für die zweite d.

5. Nun freut euch lieben Christen g'mein.

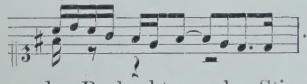
R[1], Blatt 8, A.

Die Bezeichnungen »Rückpositiv« und »Oberwerk« fehlen in der Handschrift. Aus 69 geht aber hervor, daß bis dahin der umgekehrte Gebrauch herrschen soll. Auch die Bezeichnung Pedal fehlt, obgleich an der Verwendung des Pedals natürlich kein Zweifel ist. Die Benutzung des 3. Systems wie in 1.

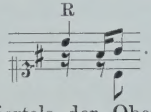
52. Untere Stimme der linken Hand  . Wer die Partie von 45—67 durchsieht, wird den Grund finden, warum ich an dieser Stelle von der Handschrift abgewichen bin.

55. Drittes Sechzehntel im zweiten Viertel fis.

57, Anfang. e als Achtel; aber vergl. 59.

61.  . Der Fehler ergiebt sich aus der Beobachtung der Stimmführung und des analogen Taktes 59.

65 und 66. Es ist mir sehr wahrscheinlich, daß diese beiden Takte auf einer Dittographie beruhen und zu streichen sind.

78. Oberstimme erstes Viertel: R  .

85. Die Sechzehntel des 2. Viertels der Oberstimme vielleicht eine Octave tiefer.

92. Die Ausführung der Partie des Oberwerks durch eine Hand ist nur möglich, wenn h losgelassen wird. Vielleicht deutet auch der Umstand, daß für das erste Viertel des folgenden Taktes die obere Stimme pausirt, darauf hin, daß der Componist sich die Ausführung so gedacht hat.

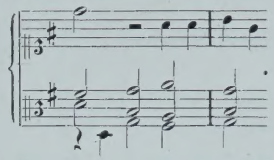
97. Im letzten Viertel der oberen Mittelstimme fehlt das Erniedrigungszeichen.

103. Daß das Pedal hier absetzen soll, ist durch Pausen nicht angezeigt.

106. Obere Mittelstimme letztes Viertel fis′.

108. Untere Mittelstimme erstes Viertel a.

109. Obere Mittelstimme erstes Viertel g′.

117.  . Daß dies nicht so bleiben konnte, ist klar. Anstatt aber der unteren Mittelstimme im letzten Takt-Drittel ein d′ zu geben, schien es unter Bezugnahme auf Takt 127 gebotener, in der Oberstimme die Conjectur vorzunehmen.

120. Die Pause steht nicht in der Handschrift; möglicherweise ist auch ein Punct hinter a′ ausgelassen.

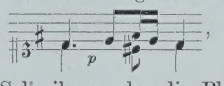
121. Obere Mittelstimme letzte Note d′.

133. Daß hier beide Hände auf das Rückpositiv gehen sollen, ist nicht vorgeschrieben; nur 137 findet sich über dem letzten Taktviertel des oberen Systems der Buchstabe O; von dort ab soll also alles auf dem Oberwerk gespielt werden. Wenn man aber die folgenden Partien mit ihrem vorgeschriebenen Wechsel zwischen Rückpositiv und Oberwerk betrachtet und zugleich die auf den Echoeffect hin gestalteten Abschlüsse der Perioden, wird man sich überzeugen, daß auch von 133—137 alles dem Rückpositiv zugedacht ist. Das *piano* 138 und 144 bedeutet ein schwächer registrirtes drittes Manual.

143. Mittelstimme im letzten Taktviertel fehlt; Ergänzung nach 137.

148. Die beiden ersten Noten der Oberstimme ohne Puncte.

149. Die beiden letzten Noten im Tenor nebst der Bindung an das vorhergehende d′ fehlen. Ergänzung nach 148.

162.  , ein Fehler des unverständigen Schreibers, der die Phrase des vorigen Taktes einfach wiederholte und nicht bedachte, daß bei *piano* auf ein andres Manual gegangen werden muß. Vergl. 154 und 155; 167 und 168.

196. Oberwerk im letzten Viertel fis′.

226. Fehlt mit Ausnahme des ersten Takt-Viertels; desgleichen fehlt in 227 das letzte Takt-Viertel. Mit Rücksicht auf die in dieser ganzen Partie streng durchgeführte Responsion zwischen Oberwerk und Rückpositiv erschien es zweifellos, wie die Stelle herzustellen sei.

237. Notirung im dritten Viertel des Oberwerks nicht deutlich.

238. Pedal fehlt gänzlich; ist von mir vermuthungsweise ergänzt.

240. Letzte Note der rechten Hand g′.

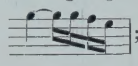
242. Taktvorzeichnung: 3. Erstes Sechzehntel der rechten Hand $\frac{e''}{h'}$.

249—252. C des Pedals nicht gebunden.

6ª. Nun lob mein Seel den Herren.

P, Blatt 42 B. Vergl. außerdem den Commentar zu 6ᵇ.

Um das Auffinden der Stellen zu erleichtern, sind auch im Context den einzelnen Abschnitten dieser und der folgenden Composition römische Ziffern in Klammern beigefügt.

I, 27. Linke Hand im letzten Takt-Drittel  ; vergl. aber 28.

II, 4. Letzte Note der Unterstimme fehlt.

— 7. Erste Note der Mittelstimme dis′. Wie G und F (s. Commentar zu 6ᵇ) übereinstimmend ausweisen, ist das Kreuz vor die falsche Note gerathen; es muß vor dem folgenden c′ stehen.

— 8. In Mittel- und Unterstimme fehlt das vierte Viertel. Es kann wohl kaum anders gelautet haben, als wie es nun hergestellt ist, obgleich dadurch eine musterhafte Stimmführung in der Mittelstimme nicht entsteht.

— 9. Drittes Viertel der Unterstimme e; s. 6ᵇ, III, 8, wodurch die richtige Lesart an die Hand gegeben wird.

— 19. Letztes Viertel der Mittelstimme fehlt.

— 29. Viertletztes Achtel der Mittelstimme c′.

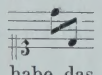
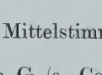
— 35. Letzte Note der Unterstimme fehlt; nach G und F (s. Commentar zu 6ᵇ) konnte ich mich bei der Ergänzung nicht richten, da sie an dieser Stelle auch sonst abweichen.

— 51. Ob das c, welches als fünftes Achtel der Unterstimme erscheint, nicht ein Schreibfehler für e ist, steht dahin.

— 54. Das erste d der Unterstimme fehlt.

III, 4. Unter dem ersten e′ der Oberstimme steht ein vereinzeltes cis′ als Viertelnote.

— 8. f″ statt fis″, dem älteren Stimmführungsgesetze entsprechend, dürfte vielleicht die originale Lesart sein. Vergl. 6ᵇ, IV, 7.

— 10. Für das erste Taktdrittel steht in der Oberstimme nur  und in der Mittelstimme  . Ich habe das Fehlende nach G (s. Commentar zu 6ᵇ) ergänzt.

— 11. Die für jene Zeit gebräuchlichere Schreibweise der Triolen wäre: drei Achtel gegen eine halbe Note. Vergl. Band I, I, 95.

— 35. Pedal H = 𝅗𝅥., was gegen den Rhythmus der Melodie ist.

— 41. Letzte Note der Mittelstimme vermuthlich d′ statt a; vergl. 6ᵇ, IV, 40.

— 46. Punct bei d′ und Bindung nach 47 fehlt.

— 50. cis″ ohne Punct.

— 55. Letzte Note der Mittelstimme vermuthlich a statt g; vergl. 6ᵇ, IV, 54.

6ᵇ. Nun lob mein Seel den Herren.

G, 311. F, 40. Fischer, 28.

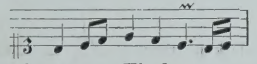
Dieses Choralstück ist zum Theil dieselbe Composition, wie die unter der vorigen Nr. gegebene. Aber es fehlt ihm der erste Abschnitt von 6ª, und außerdem bietet es zwei neue Abschnitte, welche 6ª nicht enthält. Alle vier Theile finden sich indessen nur in G, der Handschrift F fehlt der zweite, das Fischersche Manuscript enthält nur den ersten. Ueberdies stehen in F die einzelnen Stücke in anderer Reihenfolge, nämlich: III, I, IV. Alles dieses erweckt die Vermuthung, daß die Vereinigung der beiden neuen Abschnitte mit Abschnitt II und III der Nr. 6ª nicht von Buxtehude ausgegangen ist, sondern von einem späteren Sammler seiner Choralbearbeitungen vorgenommen wurde. Hierfür spricht auch der Umstand, daß Abschnitt II mit einem vollen Takte schließt, während Abschnitt III mit einem Auftakte beginnt. Dagegen ist freilich zu erwägen, daß diejenigen Abschnitte, welche 6ª und 6ᵇ gemeinsam sind, in letzterer Vereinigung ziemlich erhebliche Abweichungen zeigen. Schon die Weglassung von 6ª, I und die Zertrennung von 6ª, II und III machte bedeutende Aenderungen nothwendig; man kann gradezu von einer Umarbeitung sprechen, und möchte als den Urheber einer solchen zunächst und am liebsten doch immer den Componisten selbst annehmen. Man vergleiche die Stellen 6ᵇ, III, 7—8, 10—11, 22, 25, 28, 33, 34, 41, 44, 48—49, 51, 55—56 mit den entsprechenden Stellen von 6ª, II; ferner 6ᵇ, IV, 2, 3, 6, 20—21, 46 mit den entsprechenden Stellen von 6ª, III. Auch darf es als wahrscheinlich gelten, daß Walther aus reinen Quellen schöpfte (s. Vorwort unter 5).

Trotzdem sind in den Aenderungen einzelne Spuren einer fremden Hand unverkennbar. Ich will kein Gewicht darauf legen, daß 6ᵇ, III, 38 der *Cantus firmus* vereinfacht, dagegen IV, 38 unverändert gelassen ist; dies könnte allenfalls von Buxtehude selbst geschehen sein, um eine Uebereinstimmung mit Abschnitt I und II zu erzielen, und ließ sich in III leicht herstellen, während in IV, wo der *C. f.* im Bass liegt, eine bedeutendere Umgestaltung nöthig geworden wäre. Aber wohl niemand wird sich überreden lassen, daß IV, 36 die Abänderung a g fis e, statt a fis g e, vom Autor herrühre. Diesem a fis g e entspricht im folgenden Takte das d″ h′ c″ a′, ebenso wie mit dem e′ fis′ e′ d′ cis′ h des 35. Taktes das a′ h′ a′ g′ fis′ e′ des 36. Taktes correspondirt. Und ferner — würde Buxtehude je das Pedal so behandelt haben, wie es G und F für 6ᵇ, I vorzeichnen? Der ganze Satz ist auf dem Manual allein spielbar, Nonen- und Decimengriffe, wie sie Takt 14 und 47 vorkommen, sind bei Buxtehude nicht selten (vergl. Band I, XVI, 26), und das D in Takt 64 läßt sich ohne erhebliche Schädigung des Gedankens eine Octave höher greifen. Die Bassstimme läuft so zusammenhängend fort, daß sie sich zwischen Pedal und Manual ohne große Ungeschicklichkeit nicht vertheilen läßt. Auch hat die Fischersche Handschrift die darauf bezüglichen Vorzeichnungen nicht, nur Takt 44 findet sich dort ein »*ped.*« Hat nun Walther aus einer ungetrübten Quelle geschöpft, so muß er selbst der Interpolator gewesen sein. Und diese Vermuthung wird für die Stelle IV, 36 durch die später gefertigte Handschrift F bekräftigt, welche auf dem in G betretenen Wege der Aenderungen weiter gegangen ist und auch den Takt 37

dem Vorhergehenden analog umgeformt hat. Daß in F sich auch in andern Choralbearbeitungen die Lesarten von G zuweilen willkürlich abgeändert finden, ist schon im Vorworte gesagt. Was im besondern aber die vorliegende Composition betrifft, so läßt sich nachweisen, daß sie unmittelbar aus G abgeschrieben ist. In III, 43 hat G im *C. f.* durch Schreibversehen eine halbe Note statt einer ganzen. Dieser Fehler ist nach F übertragen. Walther hat ihn, wie man an der blässeren Tinte der Correctur sehen kann, erst später bemerkt und dadurch gehoben, daß er eine zweite halbe Note für denselben Ton hinschrieb und diese an die erste band. Hat Walther bei späterem Abschreiben eigenmächtige Aenderungen vorgenommen, so ist der Gedanke nicht abzuweisen, daß er dieses auch beim ersten Uebertragen aus einer fremden Vorlage schon gethan haben dürfte, daß er vielleicht mit flüchtiger Feder änderte, was ihm im Augenblick des Schreibens irgendwie anstößig oder unzulässig erschien. Er wäre nicht der einzige, der sich in dieser Weise an Buxtehudes Chorälen versucht hätte. Auch Rembt hat den Choral »Der Tag der ist so freudenreich« (II, 3) in einer »hie und da umgeänderten« Form hinterlassen.

Die Wahrscheinlichkeit für Walther als Urheber der Zusammenstellung ist demnach mindestens eben so groß, wie für Buxtehude. Immerhin aber bleibt die Sache noch zweifelhaft, und darum hielt ich es doch für geboten, die beiden neuen Abschnitte nicht einzeln mitzutheilen, sondern in dem Zusammenhange mit den überarbeiteten Stücken, wie sie sich bei Walther, und zwar in der älteren Handschrift G, vorfinden.

I, Die Vorschriften für den Gebrauch des Manuals oder Pedals, wie sie in G und F stehen, sind eingeklammert, ebenso die Ornamente, welche sich nur in F finden.

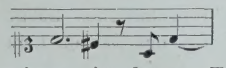
— 6.  F.

— 16. gis statt g Fischer.

— 17. c′ statt cis′ Fischer.

— 21. Zweite Note der Oberstimme c′ Fischer.

— 27. Im letzten Taktdrittel der Alt h c′ = ♩ ♩ Fischer.

— 28. Alt:  F.

— 39. Oberstimme im letzten Taktdrittel e′ fis′ dis′ = ♫ ♩ F. Bei Fischer fehlt das Ornament.

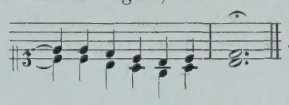
— 47. Letztes Taktdrittel d′ e′ d′ cis′ = ♬ F.

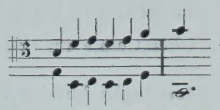
— 64. Letztes Taktdrittel fis′ e′ = ♩ ♩ F; nur fis′ und das vorhergehende g′ punctirt Fischer.

— 66. Letzte Note im Alt und 67 zweite Note im Alt c′ Fischer.

— 74. Erstes Viertel im Tenor a, anstatt der Pause, Fischer.

— 79. Drittes Viertel im Tenor d′ F. Bei Fischer fehlt hier und in den folgenden Schlußtakten das ausgehaltene g′ der Oberstimme.

— 81. Fermate über g′ F. Bei Fischer ist der Schluß um einen Takt verlängert, er lautet in den Oberstimmen:  .

III, 3. Mittel- und Unterstimme:  F.

— 7. Statt der letzten Viertelnote in der Mittelstimme d′ c′ = ♫ F.

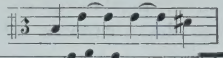
— 19. Statt der letzten Viertelnote in der Unterstimme a g = ♫ F.

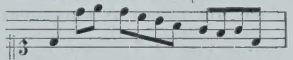
— 28. Drittletztes Achtel der Mittelstimme fis′ F.

— 43. e′ der Oberstimme = 𝅗𝅥 G; ebenso in F, doch nachher durch Walther selbst verbessert.

— 44. Im zweiten Taktdrittel das zweite Achtel der Unterstimme fis F.

— 55. Im Schlußaccord ein d′ F.

IV, 21. Mittelstimme:  F.

— 37. Oberstimme:  F.

— 43. Statt des *tr* ein ∾ F.

— 48. Statt c″ a′: a′ e′ = ♩. ♪ F.

7. *Te deum laudamus.*

R² und A.

Sämmtliche Verschiedenheiten, die zwischen R² und A bestehen, aufzuführen erschien nicht weniger nutzlos als weitläufig. Es wird hier nur dasjenige angemerkt, was als besonders bezeichnende Eigenthümlichkeit der letzteren Handschrift hervortritt.

Das Wort *Praeludium* fehlt in R². In A steht außerdem noch über dem Anfang: *J. N. J.* (*In Nomine Jesu*). Die Taktvorzeichnung ist hier: 𝐂 $^{12}/_{8}$; $^{12}/_{8}$ sollen = $^{6}/_{4}$ sein, das Zeichen 𝐂 ist sinnlos; Taktstriche fehlen im Praeludium gänzlich.

3. Pedaleintritt weder hier noch Takt 12 angezeigt.

16. Taktvorzeichnung in A $^{6}/_{8}$.

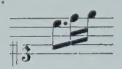
25. Für das zweite Taktdrittel der Mittelstimme bietet R² d = ♩, wohl nur ein Schreibfehler. A hat das Richtige, außerdem aber in der Oberstimme d′ c′ h = 𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯 mit vorhergehender Sechzehntelpause.

34. Erstes Achtel der Unterstimme g statt g′ A, was auf eine in deutscher Tabulatur geschriebene Vorlage hindeutet. Vergl. 65, 112, 164, 179.

43. A hat hier und an allen Theilschlüssen, mit Ausnahme des zweiten Theils, Fermaten; R² läßt jedesmal den Rest der Systeme frei, Ruhepuncte sind offenbar beabsichtigt.

44. Die Worte der Lutherschen Uebersetzung sind hier und im Folgenden von mir beigefügt. Die Ueberschrift deutet auf die Choralzeile hin, welche zu Grunde liegt. Die Worte *primus versus* können hier wohl nur bedeuten, daß der Abschnitt bis zum *pleni sunt coeli* gleich-

sam als ein Ganzes zusammengefaßt und demjenigen was folgt als solches gegenübergestellt werden soll; bekanntlich gliederte man längere Choralbearbeitungen gern nach »Versen«. — A bietet auch diesen Abschnitt größtentheils ohne Taktstriche.

63. Oberstimme im ersten Viertel  A; die beiden Sechzehntel sollen natürlich zwei Zweiunddreißigstel sein.

65. Viertes Sechzehntel der Mittelstimme e statt e′, zwölftes f statt f′ A; vergl. 34.

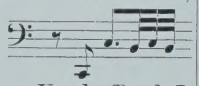
88. Alt im vierten Viertel eine Lücke R^2; Ergänzung nach A, übrigens liegt im Alt die Choralmelodie.

89. Im dritten Viertel der Oberstimme fis′ statt f′ A.

91. Pedaleintritt erst hier nach Vorschrift von R^2. Man würde sonst geneigt sein, das Pedal schon 83 einsetzen zu lassen, und ihm von dort ab durchweg die vierte Stimme zuzuertheilen.

93. Die Zweiunddreißigstel-Figur der rechten Hand wie in 71 R^2. Um die Altstimme selbstständig fortzuführen, habe ich die Lesart A aufgenommen.

94. Vorletzter Accord $\overset{a'}{fis'}\ \overset{}{cis'}$ statt $\overset{a'}{fis'}\ \overset{}{c'}$ A. Dieselbe harmonische Complication wie Band I, VI, 99 in P. Fast möchte man schwankend werden, ob es Buxtehude nicht wirklich so gemeint.

95. Die Handschriften nur: *Te Martyrum* (*Martirum*). Die Vorschrift: »*à 2 Clav: è ped:*« nur in R^2. Ueber dem Pedaleinsatz hat A das Wort »Scharff«. Wenn diese Bestimmung von Buxtehude selbst herrührt, so ist sie nicht ganz genau, denn ein Mixturregister Scharff hatte die Orgel der Marienkirche nur im Hauptwerk und Rückpositiv, und daß zwischen einem dieser beiden Manuale und dem Pedal eine Coppel bestanden habe, ist nicht überliefert. Pedalanfang:  in alterthümlicher Schreibweise A. Vergl. Band I, XVIII, 46.

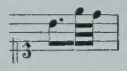
97. Letztes Sechzehntel der linken Hand F statt e A.

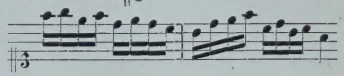
98. D der linken Hand punctirt mit Wegfall der Sechzehntelpause A.

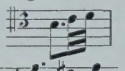
105. Auffällig ist die Unterbrechung des *Cantus firmus*. Ueber die Gestalt desselben im allgemeinen s. zu 117.

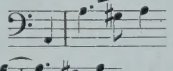
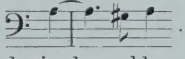
112. Zwölftes Sechzehntel der Oberstimme cis″ A. Die Partie der linken Hand vom letzten Achtel dieses Taktes an bis zum zweiten Sechzehntel im dritten Viertel des Taktes 114 (ausschließlich) eine Octave tiefer. Vergl. 34.

117. Ueberschrift in R^2: *Tu devicto cum et subjectis;* in A: *Tu devicto cum* [unleserliches Zeichen] *subjectis*. Daß Buxtehude: *cum tribus subjectis* gemeint habe, ist im Vorwort unter 8) vermuthet worden. Was den zu Grunde liegenden *Cantus firmus* betrifft, so weicht derselbe, eben so wie im vorigen und nachfolgenden Abschnitte von der Form, die dieser Choral in den ältesten protestantischen Gesangbüchern hat, erheblich ab. Er schließt sich viel mehr an die Gestalt an, welche die ältesten katholischen deutschen Gesangbücher bieten, und die genauer mit der Originalmelodie übereinstimmt (vergl. Meister, Das katholische deutsche Kirchenlied. S. 458 ff, und *Officium majoris hebdomadae etc. Ratisbonae MDCCCLXXVI.* S. 476 ff.). Es ist interessant, hieraus zu erkennen, daß die Melodie des Ambrosianischen Lobgesanges in dieser Gestalt zu Buxtehudes Zeit in Lübeck noch im Gebrauch war.

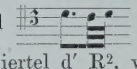
119. Oberstimme im letzten Viertel:  A.

122 und 123. Oberstimme:  A; könnte die Originalfassung sein.

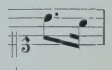
125. Tenor im letzten Viertel:  A.

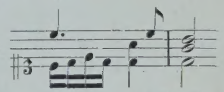
128 und 129. Unterstimme:  A. Das dritte »*subjectum*« ist:  . Durch das a des *Cantus firmus* wird ein bemerkbarer Eintritt desselben verhindert. Es wäre möglich, daß deshalb Buxtehude sich die Abänderung gestattet hätte.

134. Die unterste der Mittelstimmen hat im dritten Viertel eine Lücke in R^2; die Töne e fis sind aus A eingesetzt.

140. Zweite Mittelstimme im ersten Viertel  A.

142. Unterste Mittelstimme auf das erste Viertel d′ R^2, was dem Gange des *C. f.* widerspricht. A hat das richtige e′.

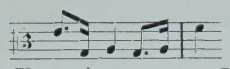
145. Oberste Mittelstimme letztes Viertel  A.

153 f. Oberstimmen zweite Takthälfte:  A, was in der That besser erscheint, trotz einer leichten Verdunkelung des *Cantus firmus*.

161. Man wird bemerkt haben, daß der vorliegenden Composition über den Ambrosianischen Lobgesang einzelne aus dem Zusammenhange des Ganzen herausgenommene Melodieabschnitte zu Grunde gelegt sind. Der Schlußtheil, welcher mit Takt 161 beginnt, ist über die Melodie des *Pleni sunt coeli* gebaut, welche im gesammten Choral vor den Melodien *Te Martyrum* und *Tu devicto* ihre Stelle hat. Offenbar hielt sie Buxtehude wegen der mit ihr verbundenen poetischen Empfindung zum Abschlusse für besonders geeignet. Ueber die Gestalt der Melodie vergl. 117, über den Zusatz: *secundus versus* 44. Dieser Zusatz, sowie die Vorschrift: »auff 2 *Clavier*«, findet sich übrigens nur in A.

— Letztes Sechzehntel im ersten Viertel der Unterstimme g, nicht gis, A. Ebenso 168 g′ und 174 g.

163. Oberstimme viertes Sechzehntel c″ A. An derselben Stelle 165 und 171 ebenfalls c und c′.

164. Mittelstimme:  A. Vergl. 34.

169. Erste Note der Unterstimme e statt H A.

179. $\frac{e'}{a}$ der Oberstimme und des Alts eine Octave höher A. Es fängt mit diesem Takt grade eine neue Zeile an. Vergl. 34.

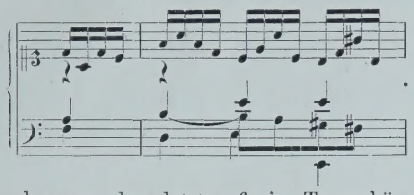
181. Erste Note des Tenors a R², aber vergl. 178. A hat beide Male h.

183. Dritte Note des Tenors d' A.

184. Vorletzte Note der Oberstimme a' A.

196. Erste Note des Alts fis' A.

198f. Vom letzten Taktdrittel an heißt es in A so:



Abgesehen von dem letzten fis im Tenor könnte dieses die echte Gestalt der Stelle sein.

232. Im Pedal die vorletzte Note punctirt mit folgendem Sechzehntel R² und A; ist unthematisch. In R² kommt es nur an dieser Stelle vor, in A häufiger.

233—234. Die Quintenfolge in beiden Handschriften. Man wird sich d' nach c' gehend und den Ton e' als frei hinzutretend zu denken haben.

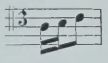
239. a' auf dem ersten Viertel fehlt in R².

241. Unterstimme: e e' d' e' = auf dem Rückpositiv A.

242. Erstes Sechzehntel E, nicht e, A.

260. In A fehlt dieser Takt vom zweiten Viertel an, und der folgende gänzlich. Die Handschrift ist so eingerichtet, daß der Notentext immer gleich quer über beide Folioseiten läuft, wie das bei Orgelsachen zuweilen vorkommt (vergl. Bd. I, Vorwort unter 2.) Nun ist das letzte Blatt der Handschrift verloren gegangen und dadurch eine Lücke entstanden von 260—263 (einschließlich), außerdem sind die beiden Schlußtakte verloren gegangen. (Das Pedal-G in 266 hat Fermate; s. zu 43.) Takt 262 und 263 sind später auf dem freigelassenen Raume der (nunmehr) letzten Seite flüchtig nachgetragen.

264. Nach R² ist die Stimmführung so gedacht, daß der Tenor im dritten Viertel eine Octave aufwärts nach a' schreitet, und mit dem c' des folgenden Taktes in der Tenorlage eine fünfte Stimme eintritt. e' am Anfange von 265 = ♩ und ohne nachfolgende Viertelpause R², e' = 𝅗𝅥 A. Ob aber hier alles in Ordnung ist, scheint dennoch zweifelhaft: das zweite Viertel des Tenors in 264 fehlt A, dafür setzt dort auf dem vierten Viertel mit h frei eine fünfte Stimme ein.

265. Unterste Mittelstimme letztes Viertel:  A.

8. Wie schön leuchtet der Morgenstern.

Z¹, 1.

168. Das Wiederholungszeichen deutet eine Repetition vom Beginne des Zwölfachteltaktes an.

193. Zu dem Pedaleintritte am Schlusse vergl. Bd. I. Nr. XVI, 105.

Abtheilung II.

1. Ach Herr, mich armen Sünder.

G, 187. F, 141.

Die beiden Schlußtakte sind zusammengezogen, vergl. zu Nr. 13. Die eingeklammerten Ornamente fehlen in G.

2. Christ unser Herr zum Jordan kam.

F, 113.

3. Der Tag der ist so freudenreich.

Z¹, 104. Z³, Blatt 31. Handschrift Rembts S. 48.

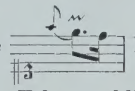
23 und 24. Bei Rembt fehlen die Fermaten. Die Schlußfermate fehlt in Z¹.

4. Durch Adams Fall ist ganz verderbt.

G, 119. F, 151.

10. Ornament fehlt in F.

38. Die letzten beiden Noten der Oberstimme als zwei Viertel F.

43. Letztes Viertel der Oberstimme  F.

48. Mit der zweiten Hälfte dieses Taktes schließt F das Stück ab, indem die Oberstimme a' aushält.

5. Ein feste Burg ist unser Gott.

F, 305.

6. Erhalt uns Herr bei deinem Wort.

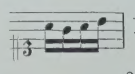
G, 1.

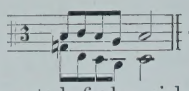
7. Erhalt uns Herr bei deinem Wort.

G, 114. F, 318.

In F ist als die Tonart des Stückes, durch Vorzeichnung von zwei Been, G moll hingestellt.

3. In der Melodie f', nicht fis' F.

4. Letztes Viertel der Oberstimme  F.

9. Zweites Achtel im zweiten Viertel der oberen Mittelstimme es′ F.
24. Die Mittelstimmen in F:  .

Die eingeklammerten Ornamente befinden sich nur in F.

8. Es ist das Heil uns kommen her.

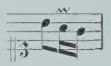
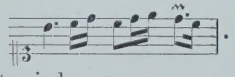
G, 13. F, 157. Fischer 26.

Bei Fischer die ausdrückliche Bezeichnung *R.* für die Oberstimme, *Ob.* für die Mittelstimmen, *ped.* für die Unterstimme.

1. Anfangsnote bei Fischer ein Sechzehntel; doch geht nur eine Achtelpause vorher, Ornament fehlt in F.
9. Ornament fehlt bei Fischer.
16. Letzte Note der unteren Mittelstimme b F.
20. Das Ornament steht nur in F.
21. Letztes Sechzehntel im 3. Viertel d″ Fischer.
28. Erstes Sechzehntel des 3. Viertels der Oberstimme h′ G und F. Die zu Grunde liegende Melodiezeile verlangt aber a′.
41. Ohne Ornament bei Fischer.
43 und 44. Desgleichen.
44. Ohne Fermate F.

9. Es spricht der Unweisen Mund wohl.

G, 121. F, 295.

7. Obere Mittelstimme nicht punctirt F.
16. Oberstimme letztes Viertel  F.
17—19. Die Pedalstimme ist in F zur untersten Manualstimme gemacht.
36. Vorletzte Note der unteren Mittelstimme c′ = F.
38. Oberstimme in F:  .

Die letzten beiden Takte sind zusammengezogen.
Die eingeklammerten Ornamente finden sich nicht in G.

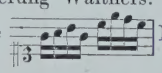
10. Gelobet seist du, Jesu Christ.

Z[1], 100. Z[3], Blatt 36.

Z[1] bietet statt des üblichen *D. B.* den ausgeschriebenen Namen *D. Buxtehude.*

11. Gott der Vater wohn uns bei.

G, 303. F, 70.

16. Obere Stimme in der Partie des Oberwerks im zweiten Viertel e′ fis′ = F.
24. Viertes Viertel der Melodie f′ F, was allerdings besser. Ebenso 40. Vermuthlich eine Aenderung Walthers.
36. Drittes und viertes Viertel der Melodie  F.
40. S. 24.
51. Fermate F.

Die eingeklammerten Ornamente fehlen in G.

12. Herr Christ der einig Gottes Sohn.

Z[3], Blatt 11. F, 197.

In Z[3] auf zwei Systeme geschrieben, aber mit der ausdrücklichen Bezeichnung R für die Oberstimme, O für die Mittelstimmen, ped. für die Unterstimme.

9. In der oberen Mittelstimme das g′ des Anfangs = F.
18. Das Ornament der oberen Mittelstimme fehlt in F. Dagegen fehlt der Bogen für die Oberstimme in Z[3].
18—19. Ohne Bindung F.
19—20. Bindung d′ | d′ fehlt Z[3].
27. Ornament fehlt Z[3].
31. Bindung fehlt Z[3].

13. Herr Jesu Christ, ich weifs gar wohl.

G, 264.

Die letzten beiden Takte sind durch einen Strich nicht getrennt, also gewissermaßen zu einer Einheit zusammengezogen, wie das bei Schlüssen in der Instrumentalmusik jener Zeit häufiger vorkommt; vergl. Nr. 1 und 9 und Abth. I, Nr. 1.

14. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.

G, 115.

27. Das dritte Sechzehntel der Unterstimme h.
39. Statt *sinistra mano* und *destra mano* nur *s. m.* und *d. m*

15. Jesus Christus, unser Heiland.

Z[2], Blatt 25.

16. In dulci jubilo.

Z[1], 103. Z[3], Blatt 48.

17. Komm, heiliger Geist Herre Gott.

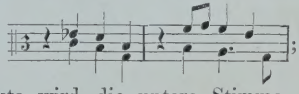
Z[2], Blatt 26.

18. Komm, heiliger Geist Herre Gott.

Z[2], Blatt 27.

19. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.

G, 123. F, 179.

4. Untere Mittelstimme im letzten Viertel es′ d′ = F.
7 und 8. Diese beiden Takte lauten, ausschließlich der Melodie, in F so:  ; im zweiten dieser Takte wird die untere Stimme durch das Pedal ausgeführt, welches im ersten gänzlich pausirt.
17. Oberstimme hat anstatt des letzten Viertels eine Pause F.
27. Erstes Viertel der unteren Mittelstimme d F.
40. Zweites Viertel der unteren Mittelstimme e′ G.

Die Ornamente, welche in G nicht stehen, sind eingeklammert.

20. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich.

Z[1], 101. Z[3], Blatt 52.

Schlußtakt ohne Fermate Z[3].

21. Mensch, willt du leben seliglich.

G, 117. F, 96.
2. Das eingeklammerte Ornament steht nur in F.
9. Im letzten Viertel der oberen Mittelstimme zwei Achtel F; vergl. aber 10.

Schlußtakt ohne Fermate F.

22. Nun bitten wir den heilgen Geist.

Z^2, Blatt 35.

23. Nun bitten wir den heilgen Geist.

Z^2, Blatt 34.

24. Nun komm, der Heiden Heiland.

Z^1, 25. Z^3, Blatt 3.

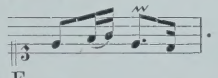
In Z^1 fehlt die Schlußfermate.

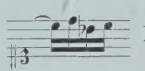
25. Puer natus in Bethlehem.

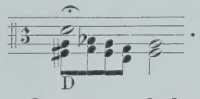
Z^1, 106. Z^3, Blatt 34.
12. Das Ornament fehlt in Z^1.
18. Desgleichen.

26. Vater unser im Himmelreich.

G, 85. F, 102.
4. Die zweite Takthälfte in der Oberstimme lautet in F:



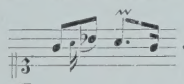
5. f, nicht fis, in F.
21. Ornament fehlt in F.
26. Zweites Viertel der Oberstimme  F.
34. Anstatt der drei Schlußtakte hat F nur:



Die eingeklammerten Ornamente finden sich nur in F.

27. Vater unser im Himmelreich.

G, 87. F, 104.
3. Die erste Takthälfte der Oberstimme nach F:

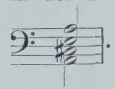


37. Fermate fehlt in F.

28. Vater unser im Himmelreich.

F, 98.

29. Von Gott will ich nicht lassen.

G, 183. F, 200.
22. Das Ornament fehlt in G.
28. In F schließt das Stück in der zweiten Hälfte dieses Taktes mit dem Accord  .

Am Anfange des Taktes hat in G die untere Mittelstimme a = 𝅗𝅥. Dies konnte nicht so bleiben; hier habe ich die Lesart aus F aufgenommen.

30. Von Gott will ich nicht lassen.

G, 185. F. 199.
5. Im ersten Viertel der Oberstimme f′, nicht fis′, F.
6. Die Sechzehntel des dritten Viertels der Oberstimme h′ c″ h′ a′ in F.
8. Viertes Sechzehntel e′ F; zehntes Sechzehntel dis′ G.
9. Viertes Sechzehntel im dritten Viertel der Unterstimme c′, nicht cis′, F.
15. g′ statt gis′ im Alt, f′ statt fis′ im Tenor F. Für die letzten beiden Achtel des Alts in derselben Handschrift h′ = 𝅗𝅥 mit ∾.
29. Im dritten Viertel fis″ und fis′ statt f″ und f′ G.
30. G bietet constant dis′ anstatt d′.

Die eingeklammerten Ornamente stehen nur in F.

31. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.

F, 311.

32. Wir danken dir, Herr Jesu Christ.

Z^2, Blatt 18.

33. Auf meinen lieben Gott.

F, 356.

Nachträge zum kritischen Commentar des ersten Bandes.

S. X, zu I. 30. Im Tenor h statt b.

S. XI, zu III. 74. Das dem vierten Achtel nachschlagende Sechzehntel g′.

S. XIII, zu VI, 151—152. Die Bindung h | h konnte in P deshalb nicht stehen, weil durch Schreibversehen h als halbe, fis als ganze Note geschrieben ist, so daß es aussieht, als ginge h auf dem dritten Viertel nach g. 152 fehlen in P auch die Bindungen zwischen e′ e′ = 𝅗𝅥 𝅘𝅥 und e′ e′ = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯.

S. XIII, zu VII. 58. Im ersten Viertel der Oberstimme a′ statt as′.

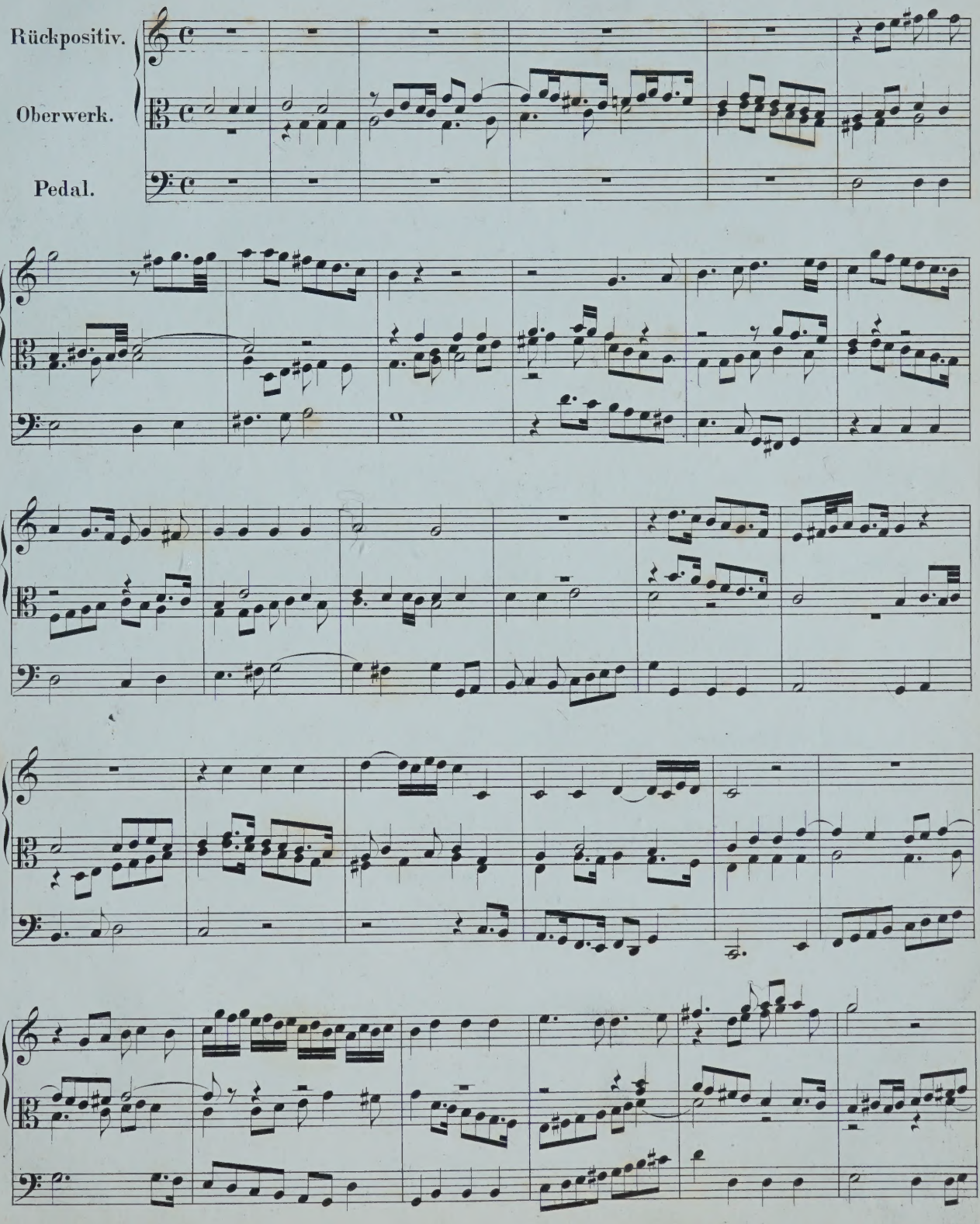
S. XIV, zu IX. 21. e = 𝅗𝅥 in der untersten Mittelstimme fehlt P.

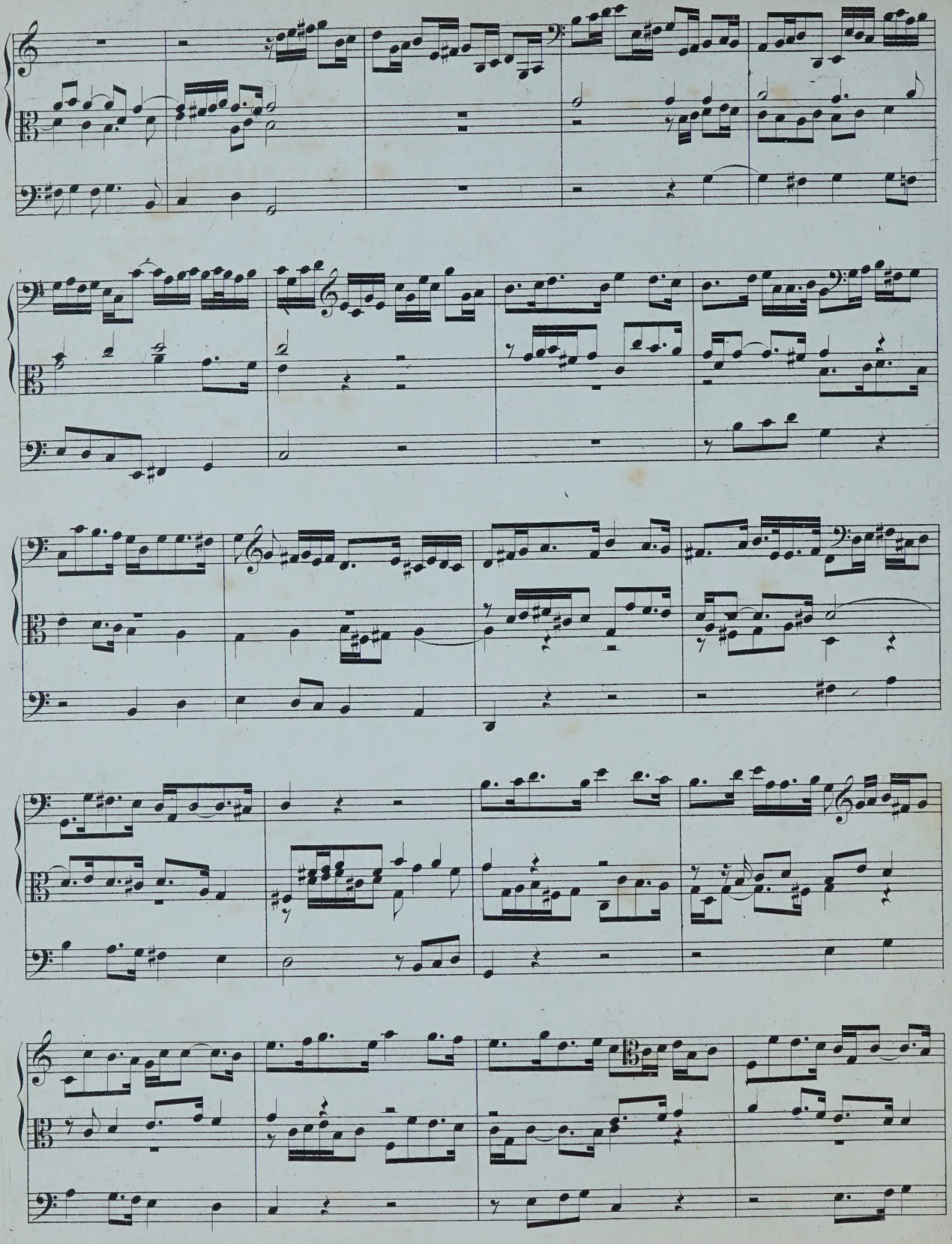
S. XVI, zu XI. 105. Alle Handschriften außer P lassen die obere Pedalstimme erst im zweiten Viertel mit h = 𝅗𝅥 einsetzen. Das gebundene a′ aber beweist, daß h schon auf dem ersten Viertel einsetzen soll. In P fehlt neben h nur der Punct.

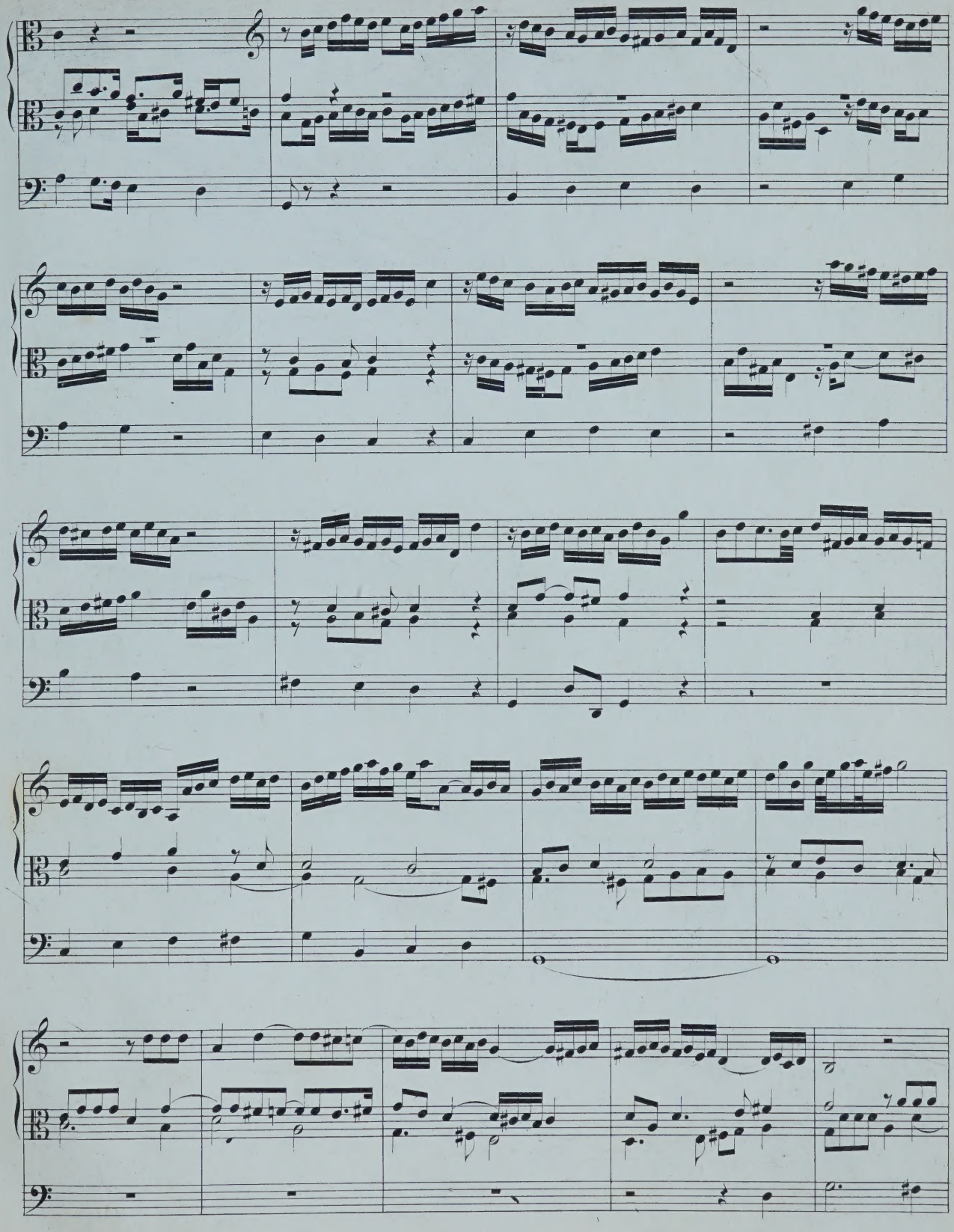
Abtheilung I.

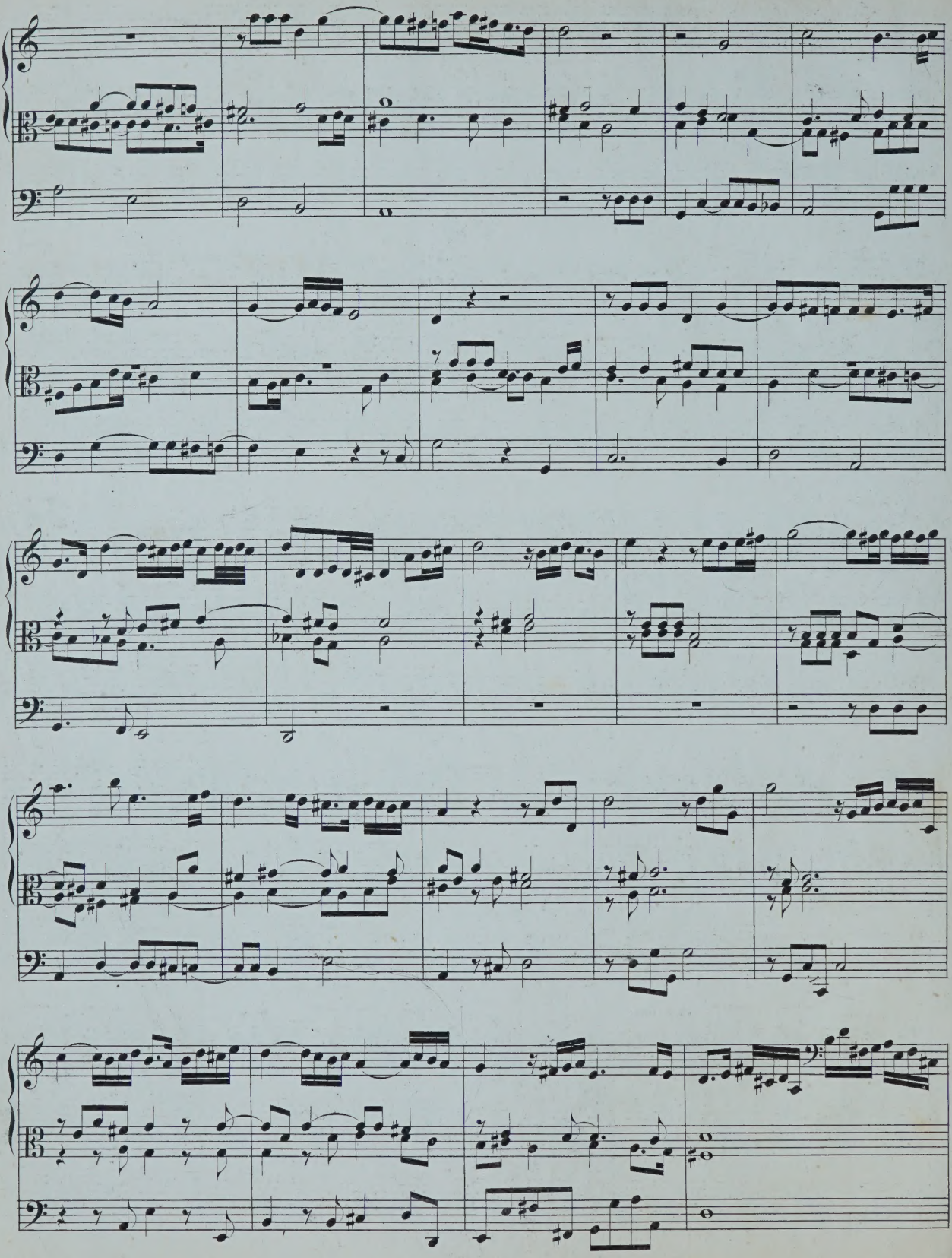
14361.

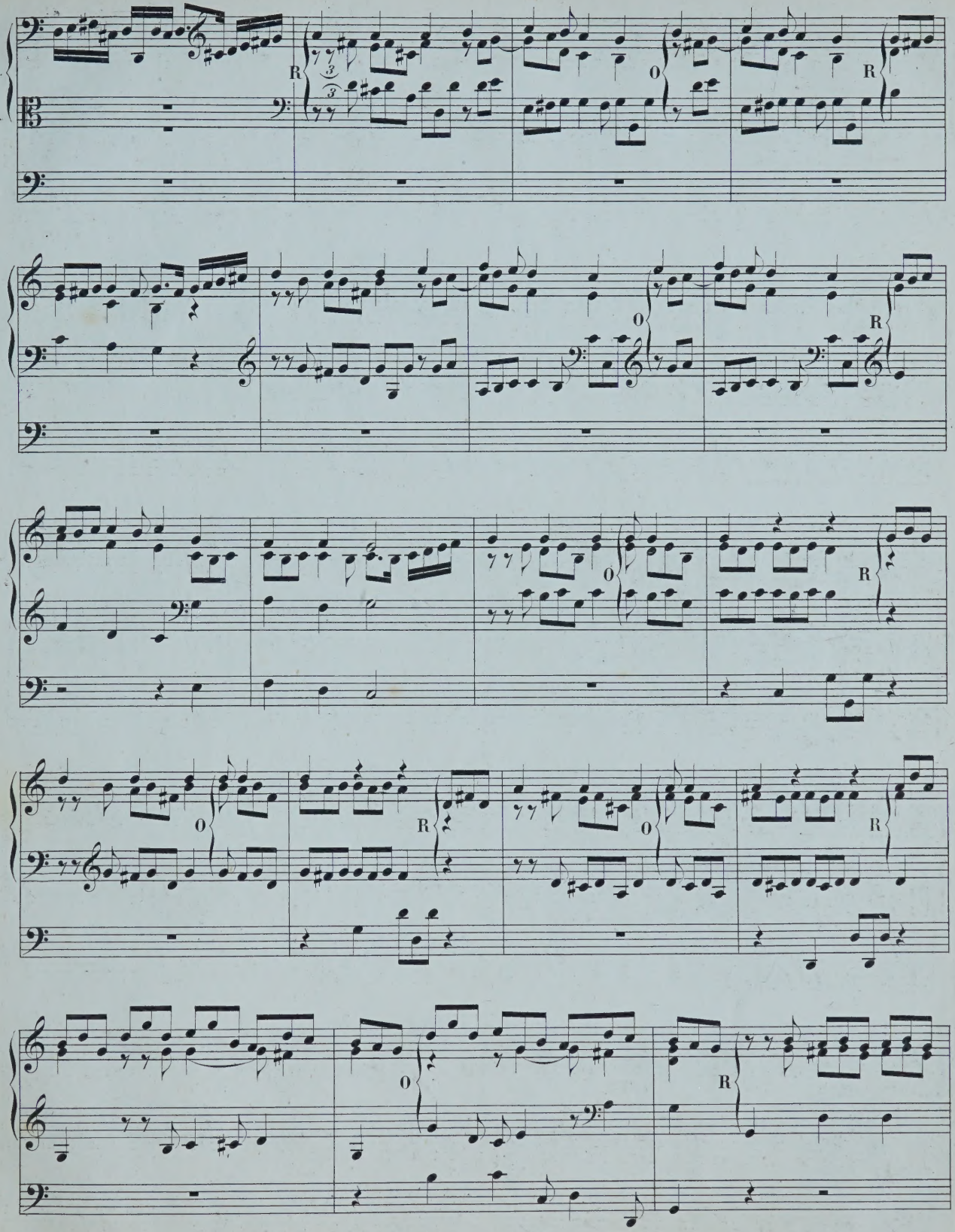
1. Gelobet seist du, Jesu Christ.

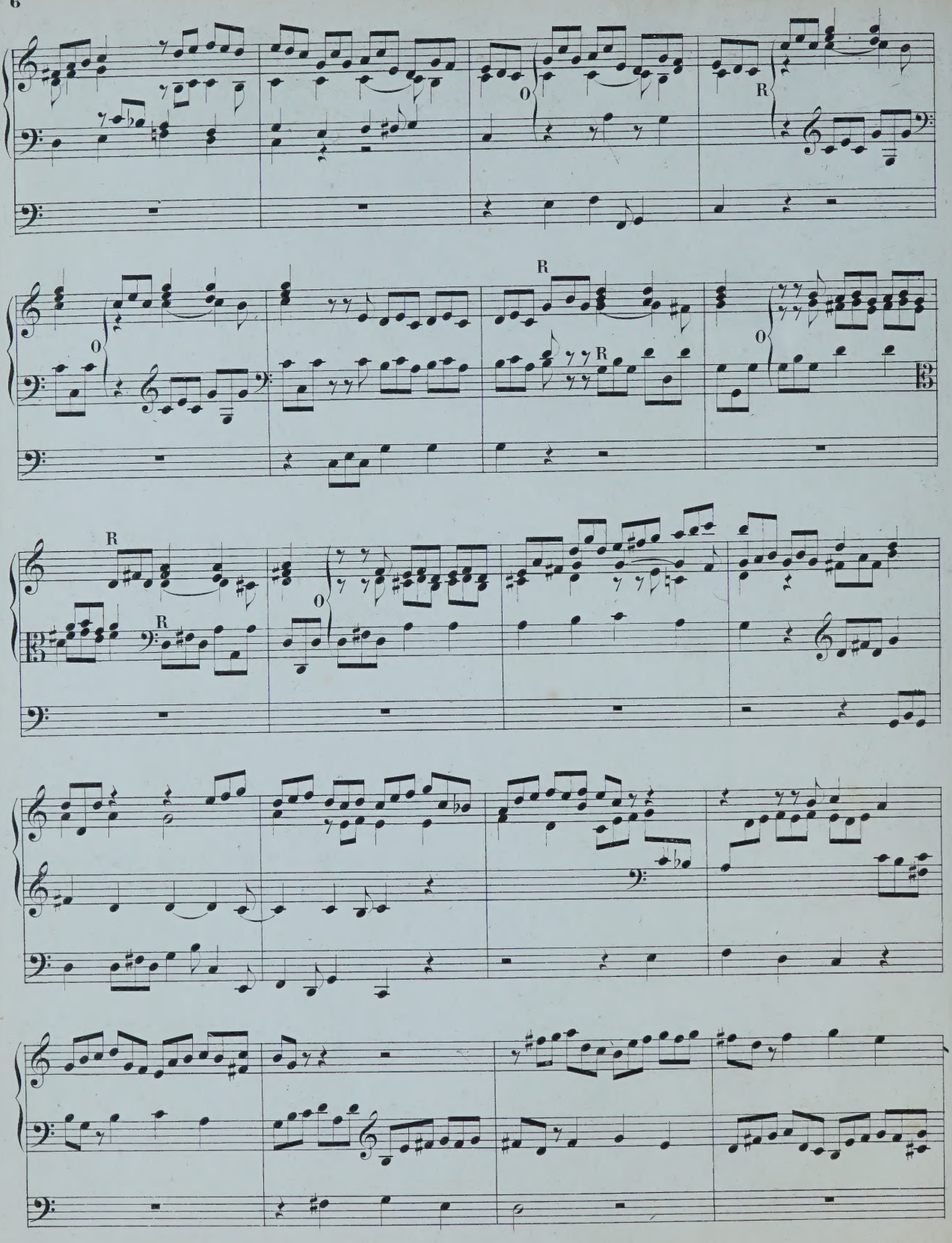


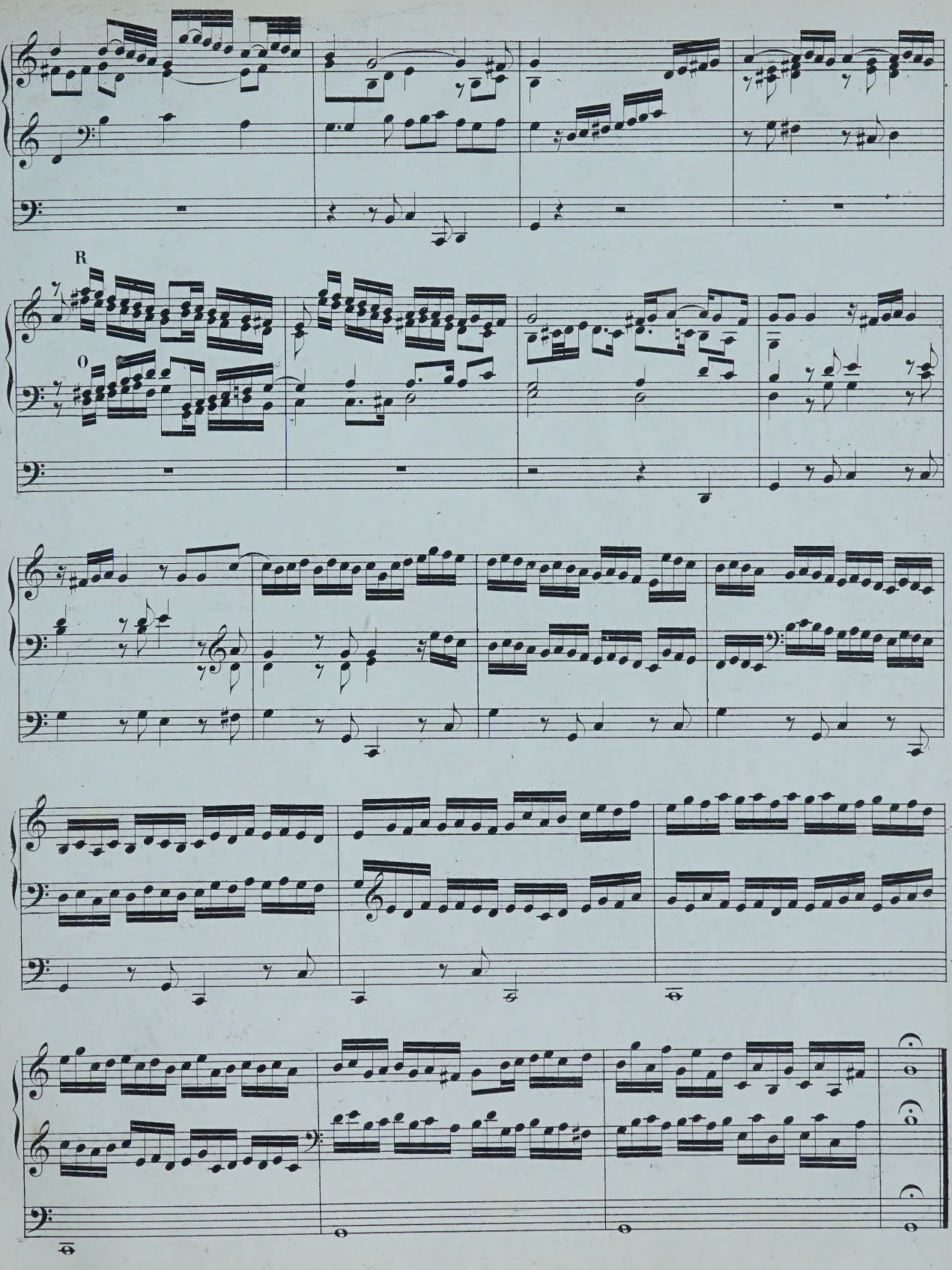




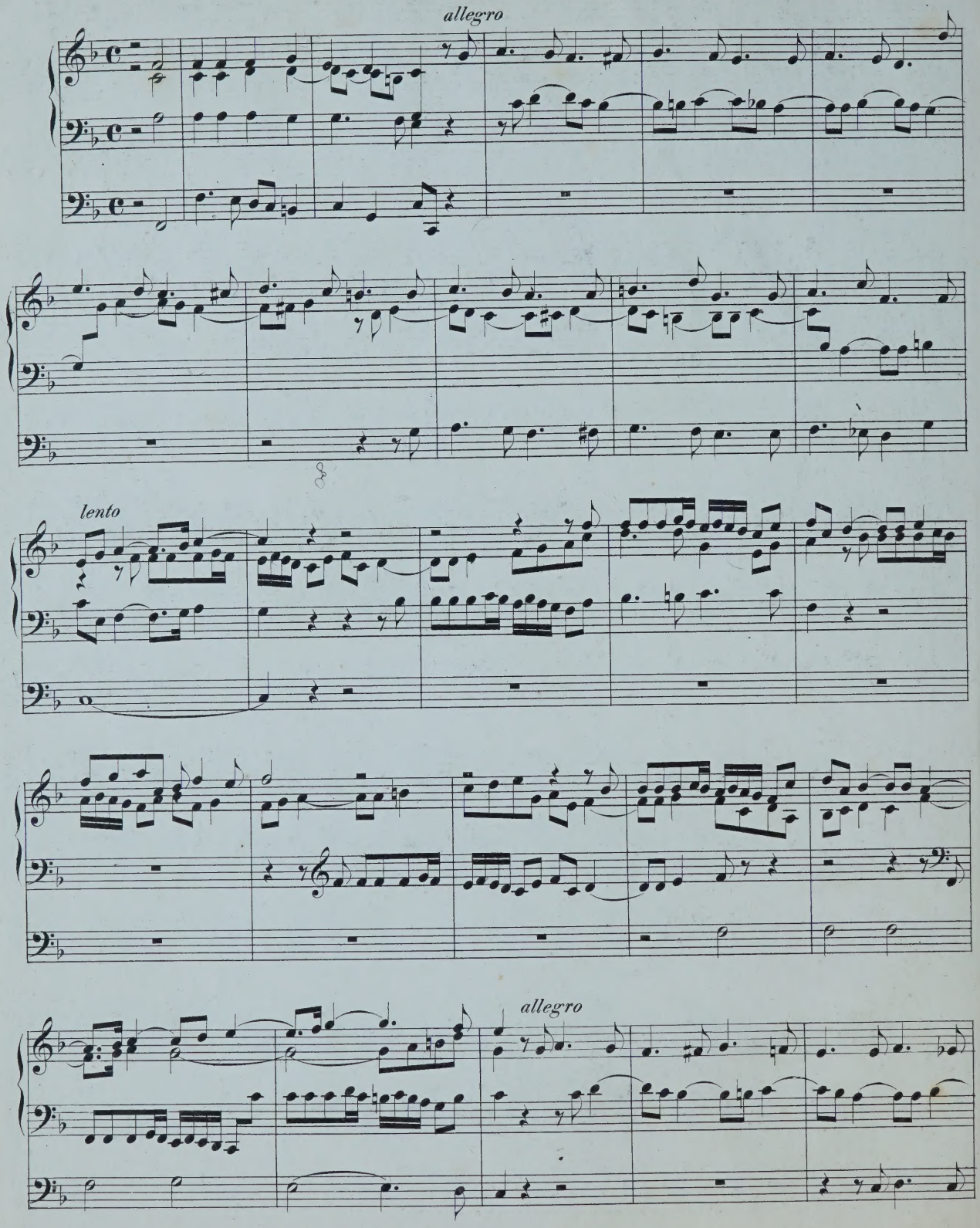


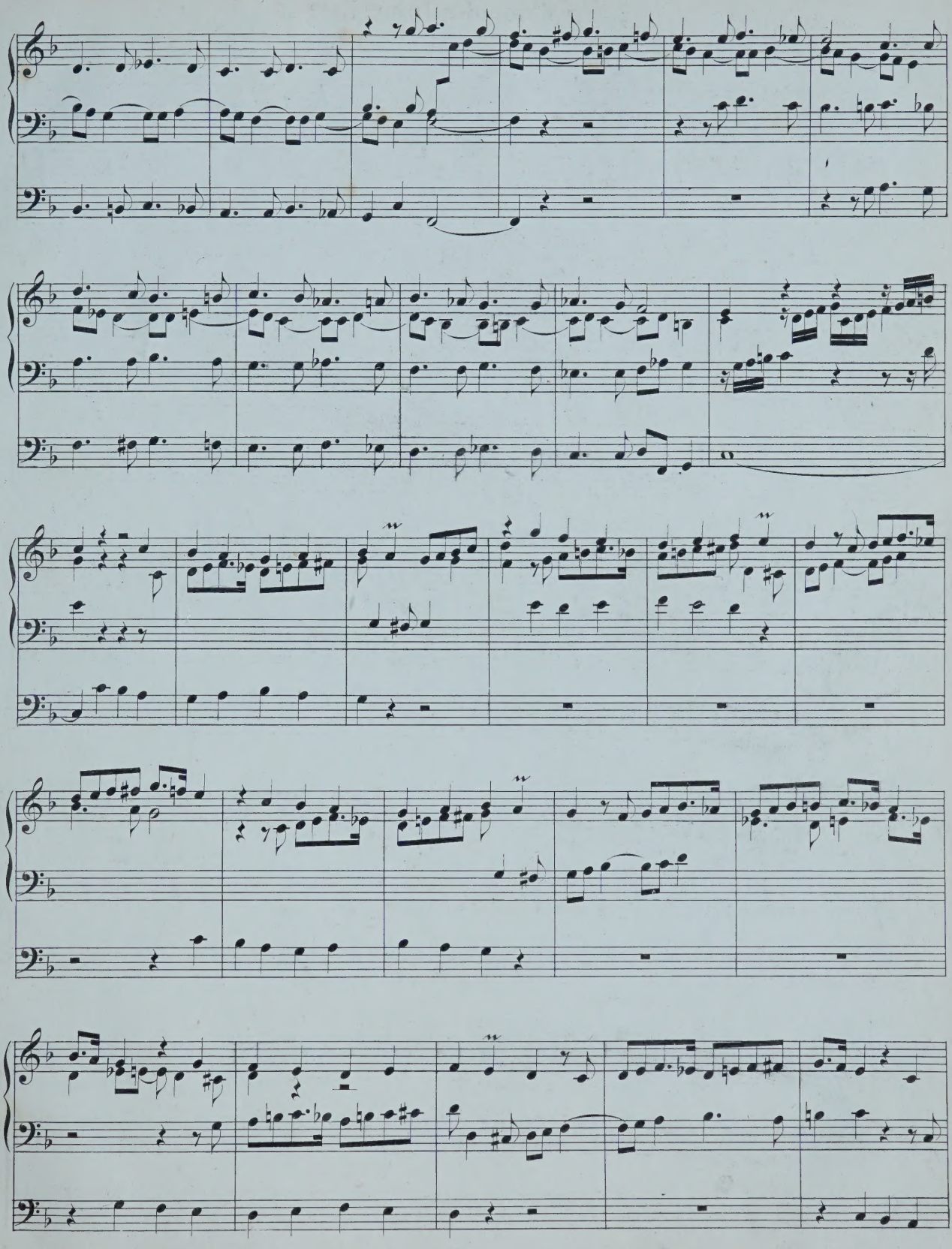

R
O
R
O
R
O
R
O
R
O
R

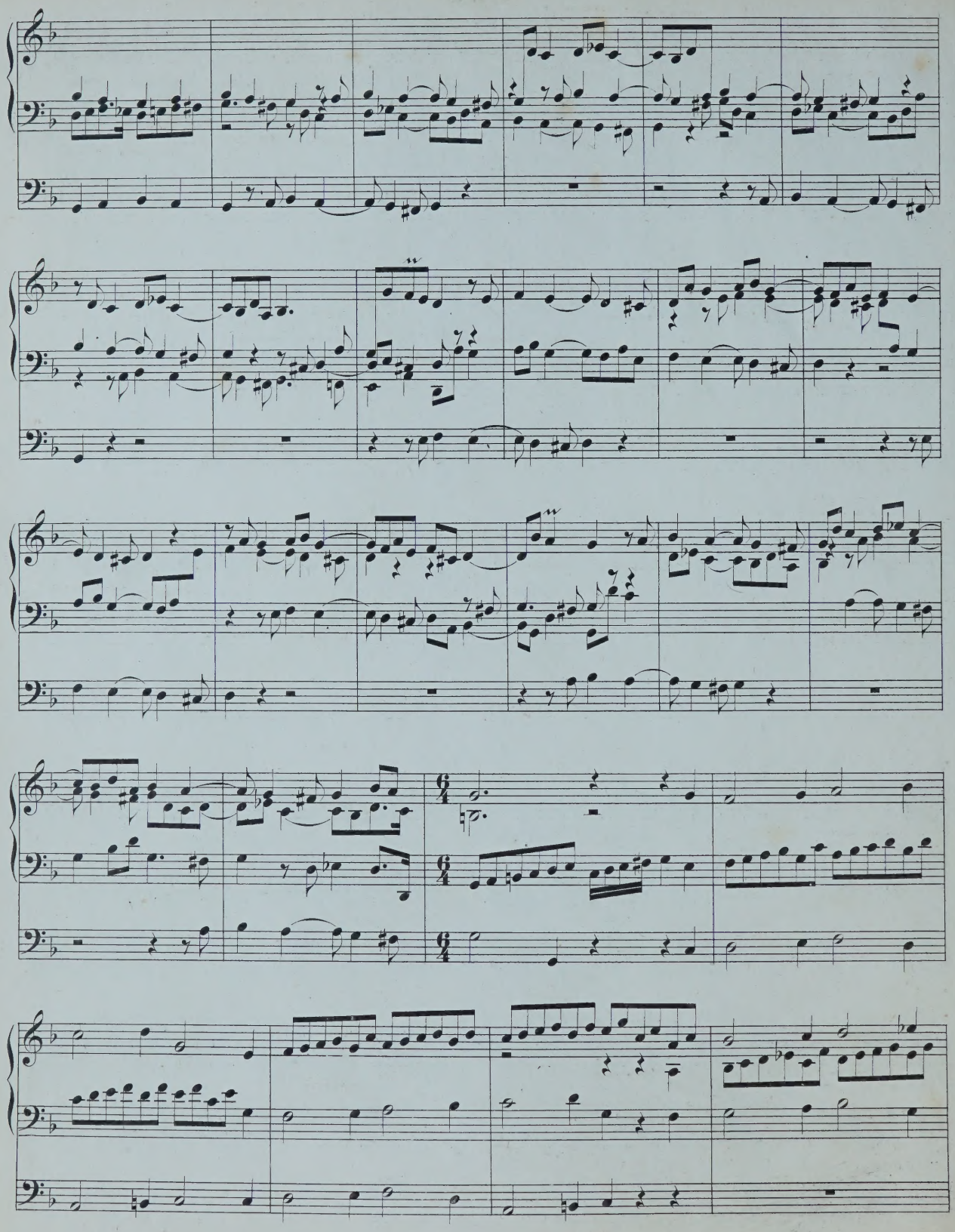

O
R
O
R
R
O
R
R
O

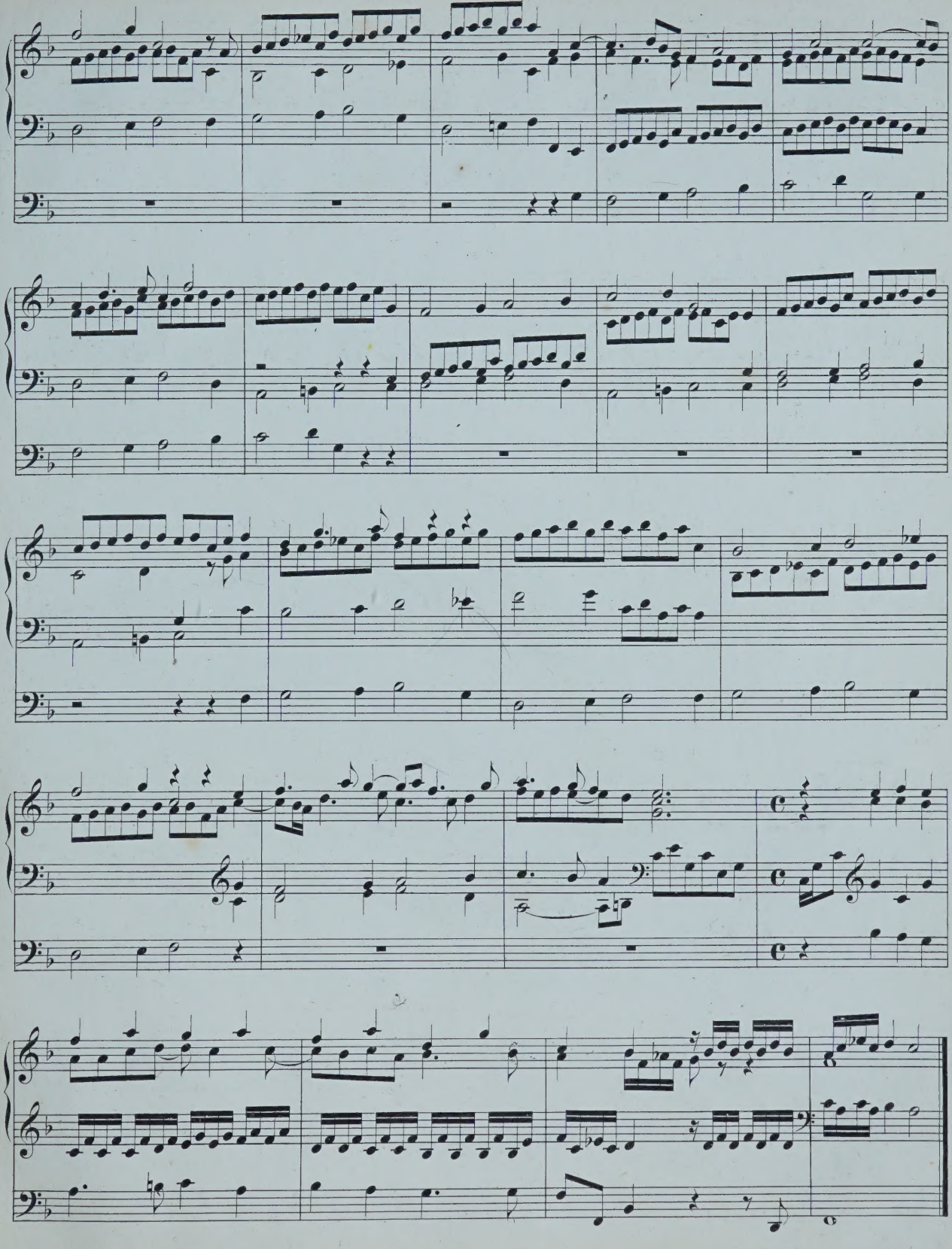

R
O

2. Ich dank dir, lieber Herre.

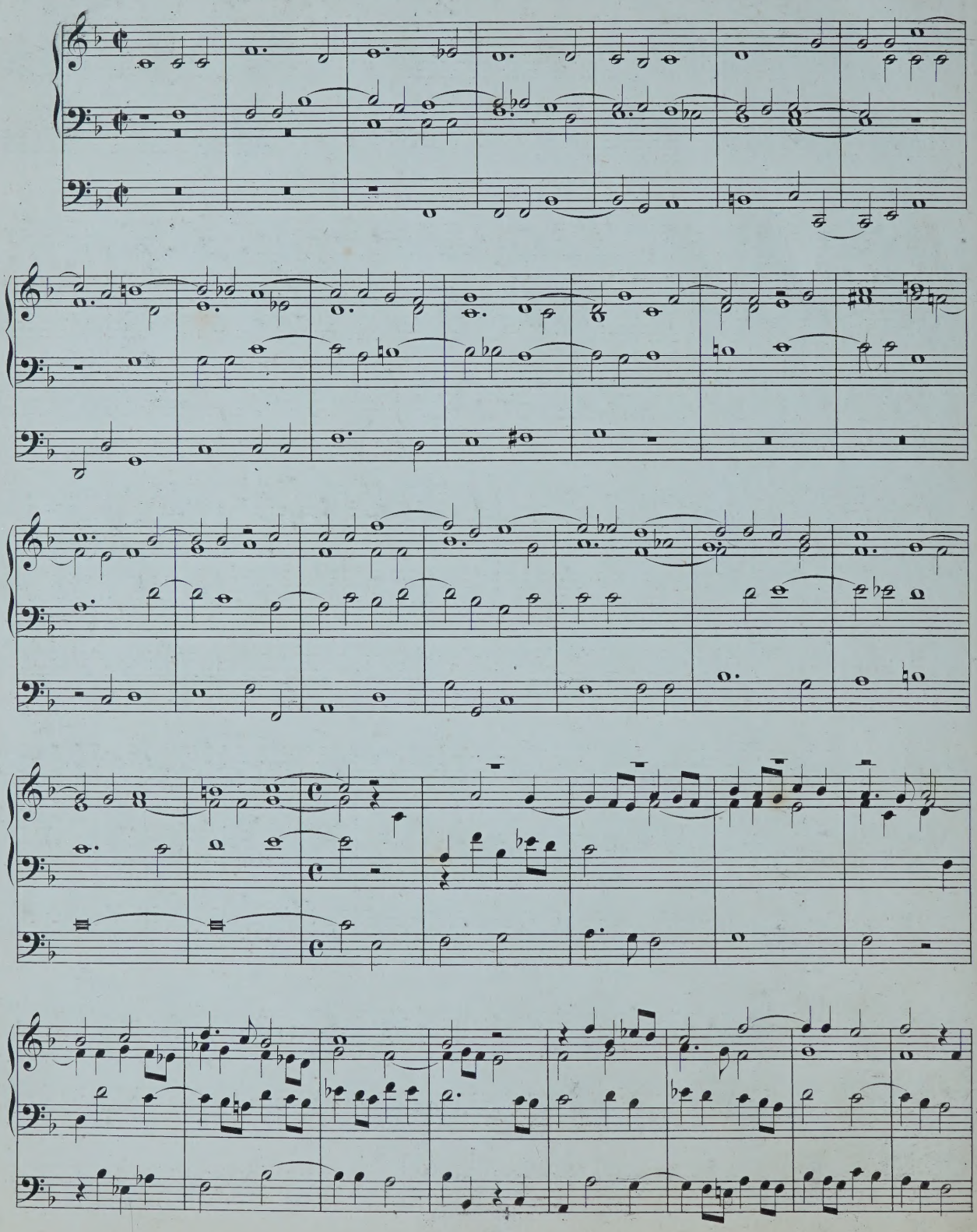


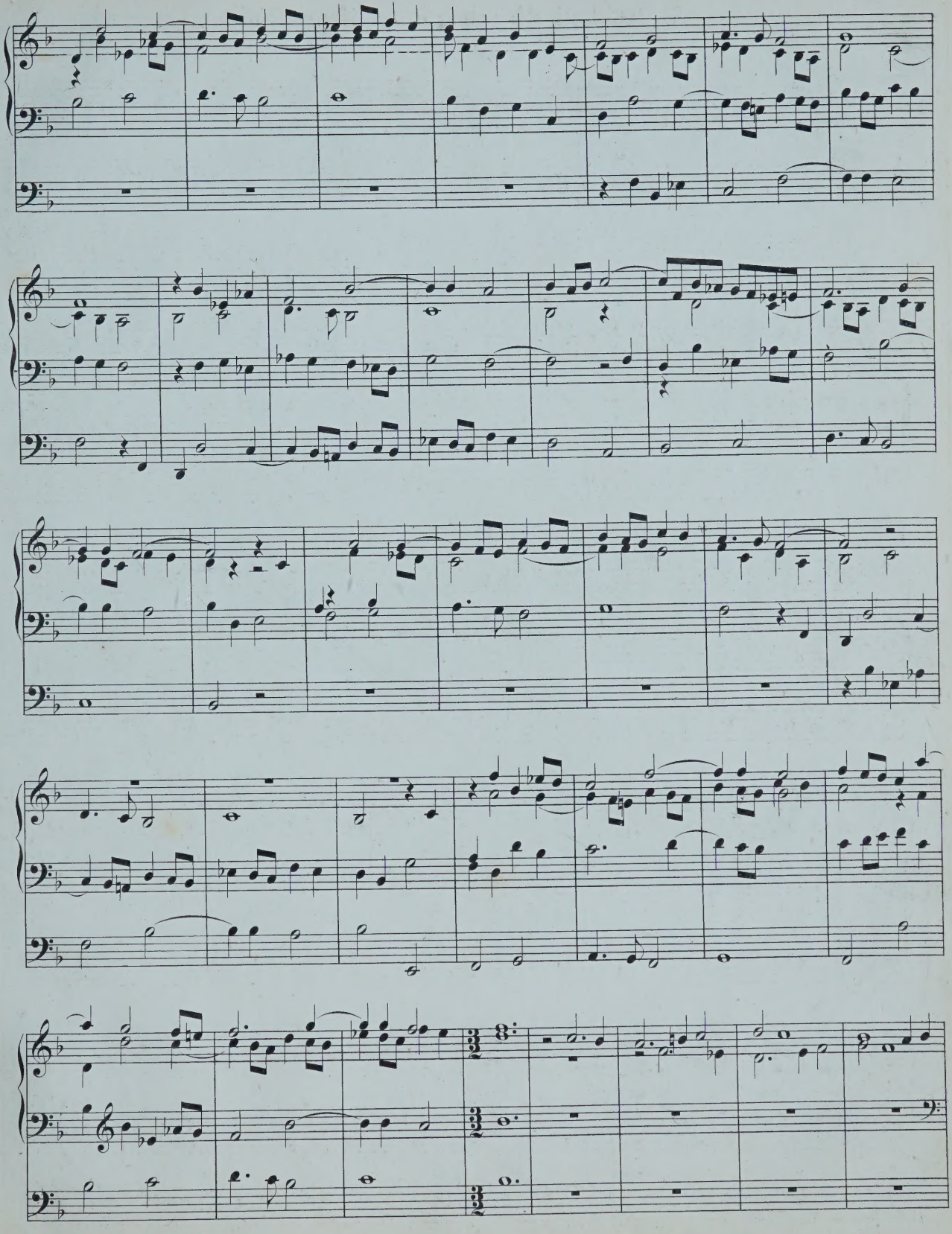


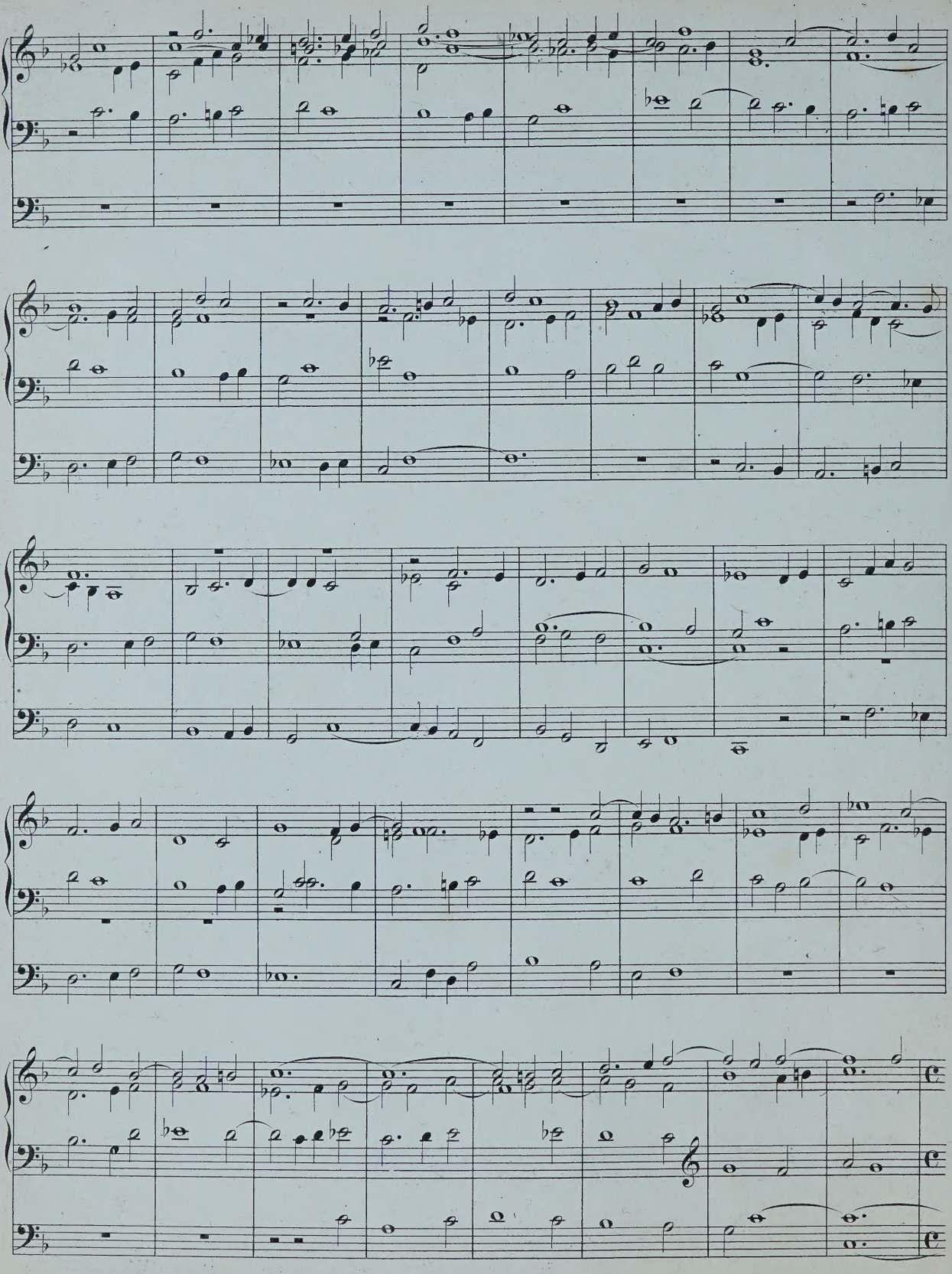


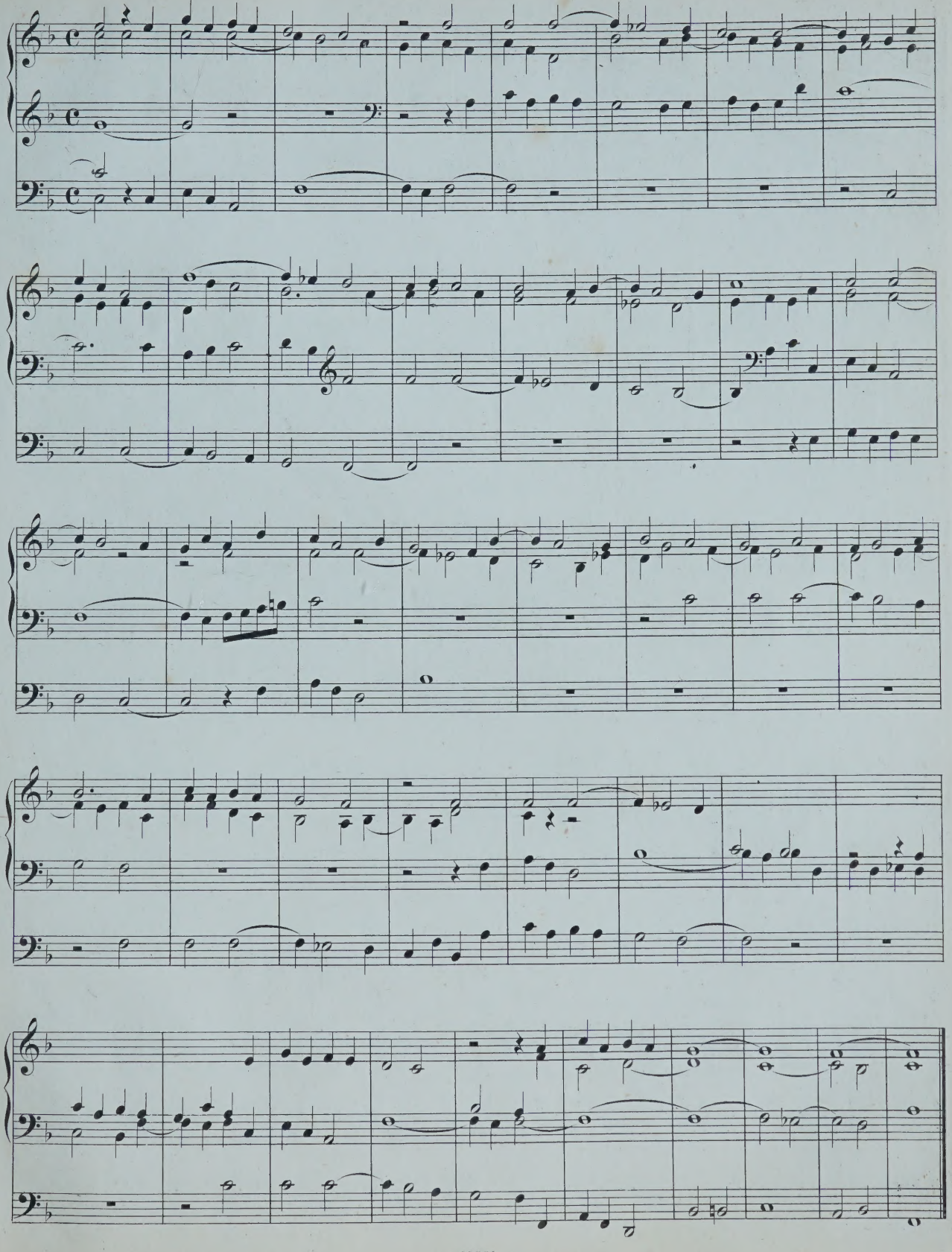


3. Ich dank dir schon durch deinen Sohn.

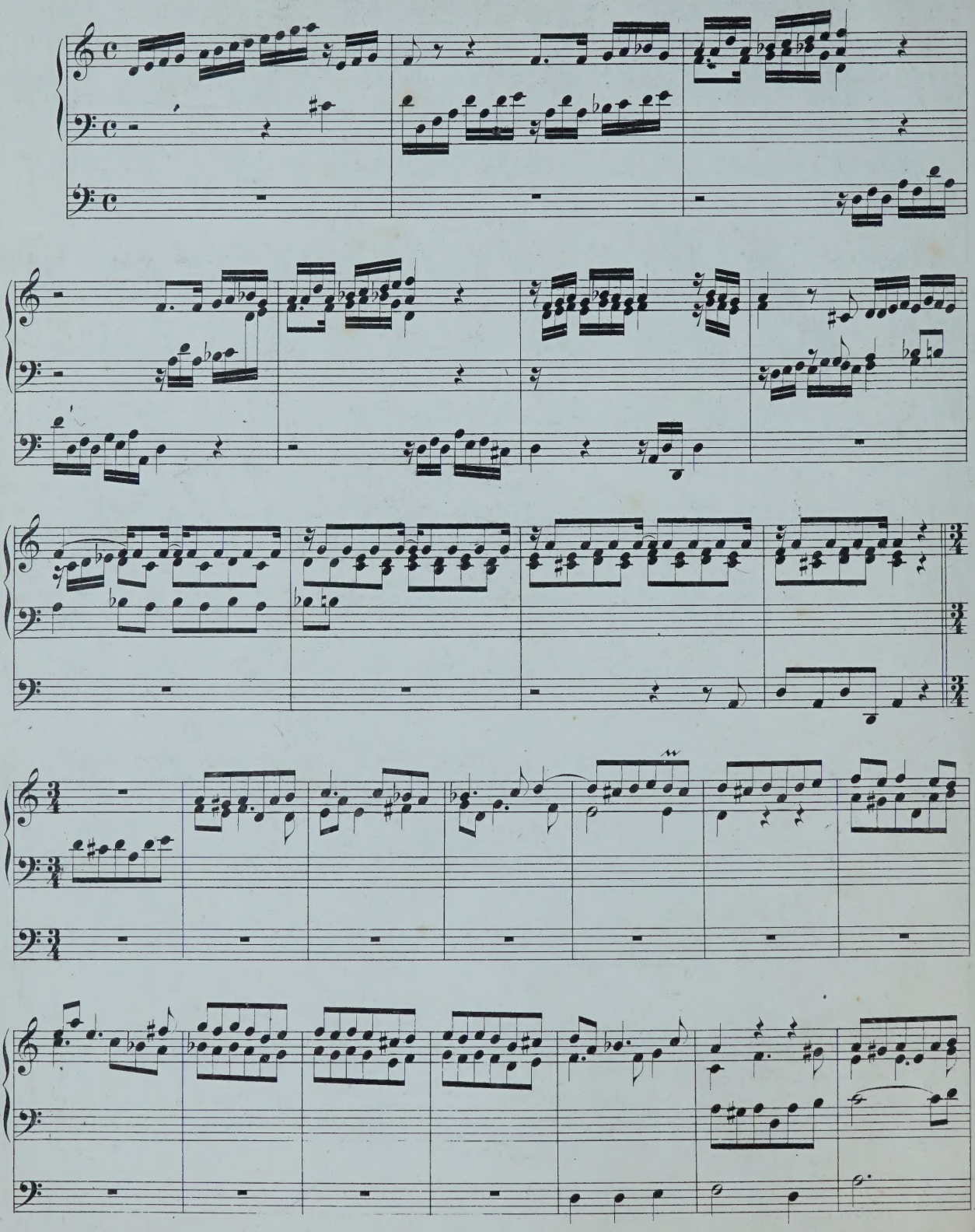


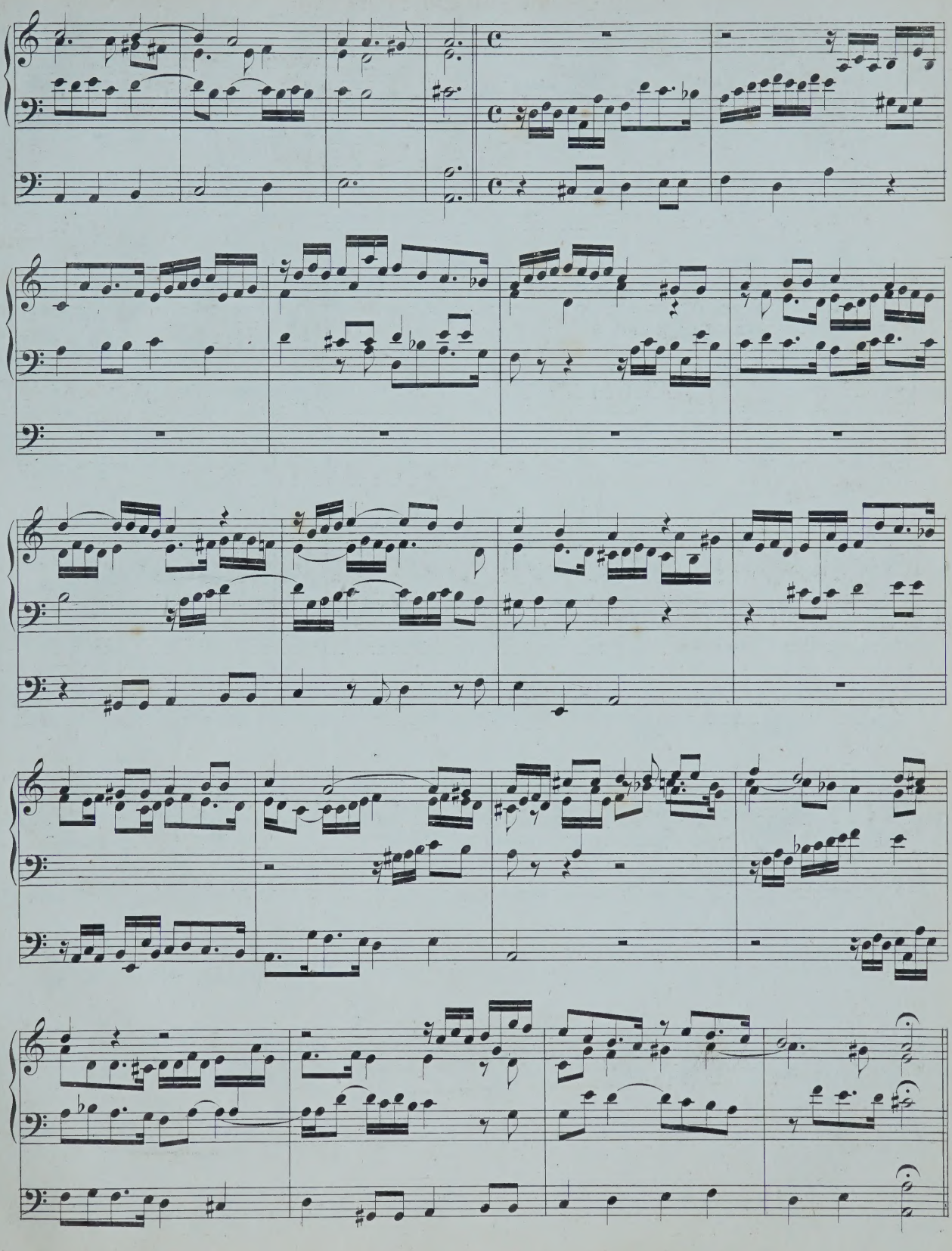


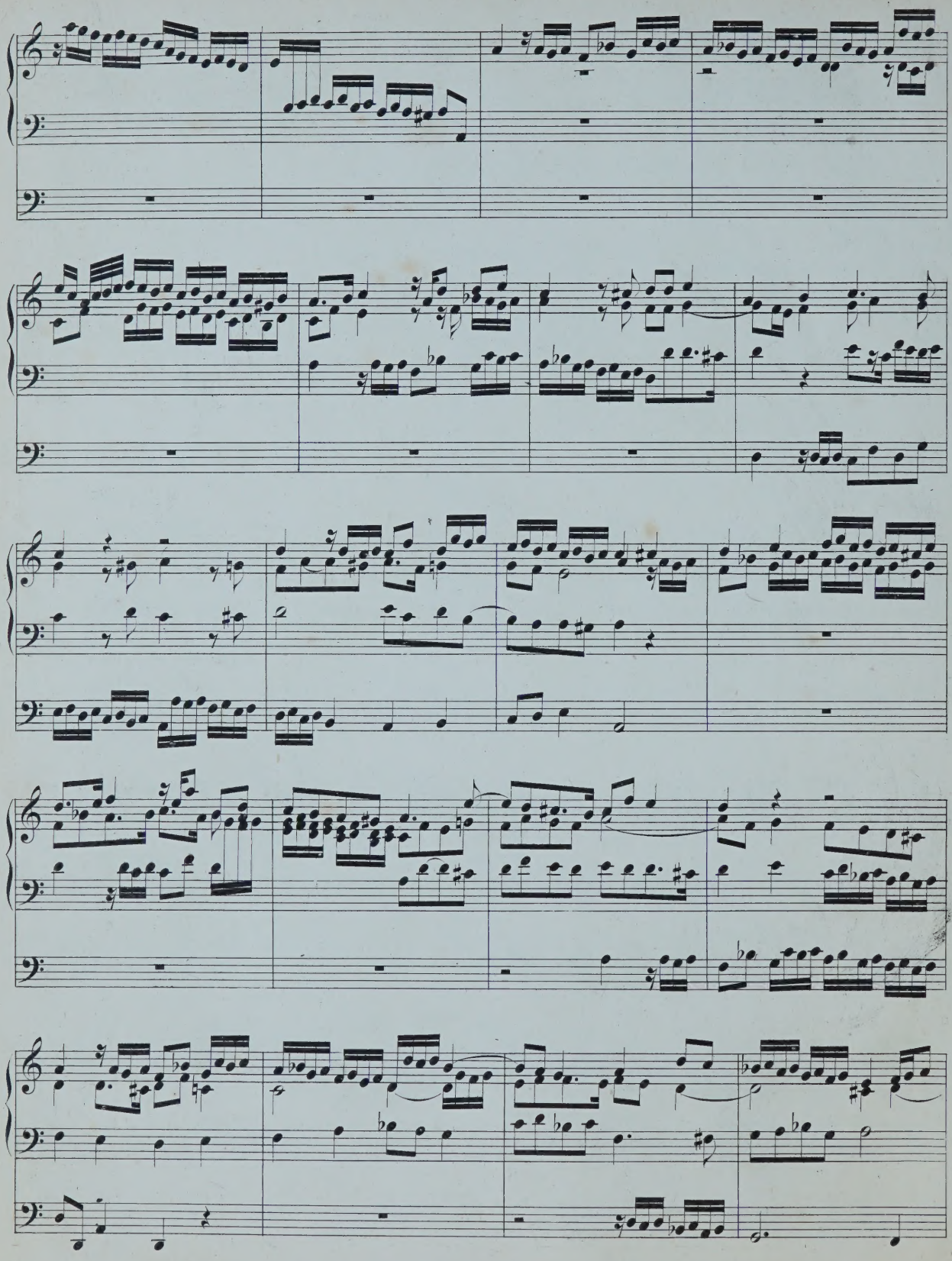


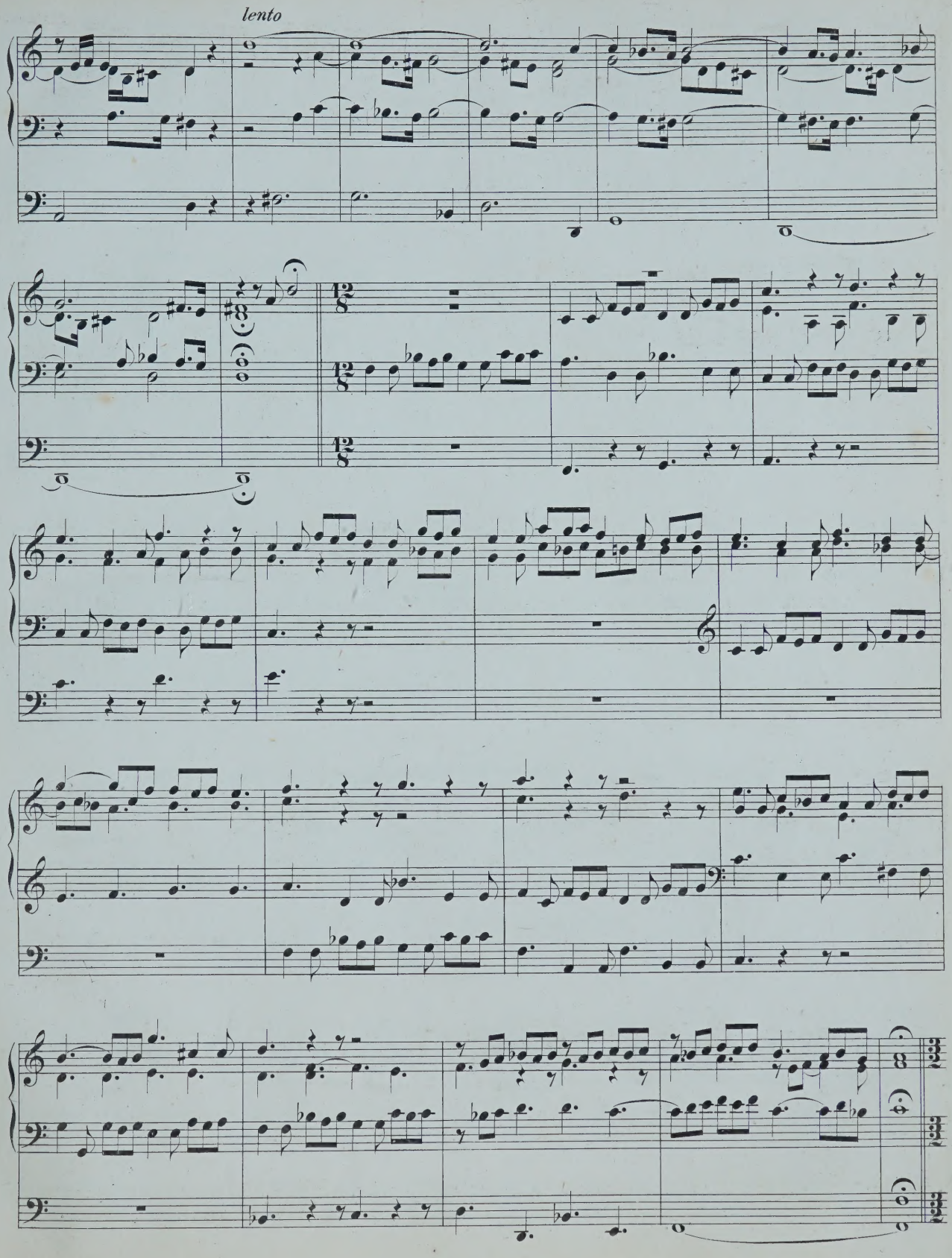


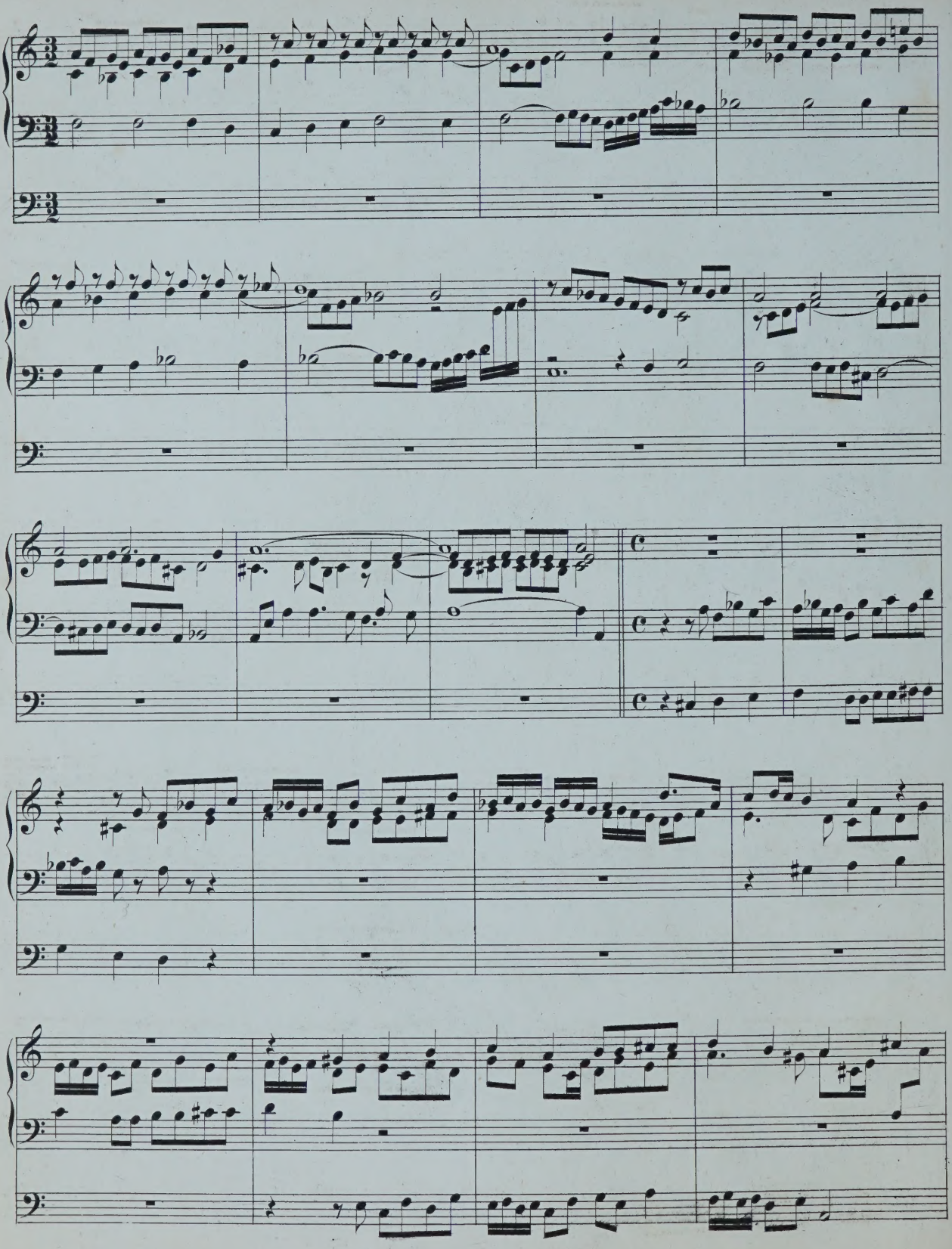
4. Magnificat Primi Toni.

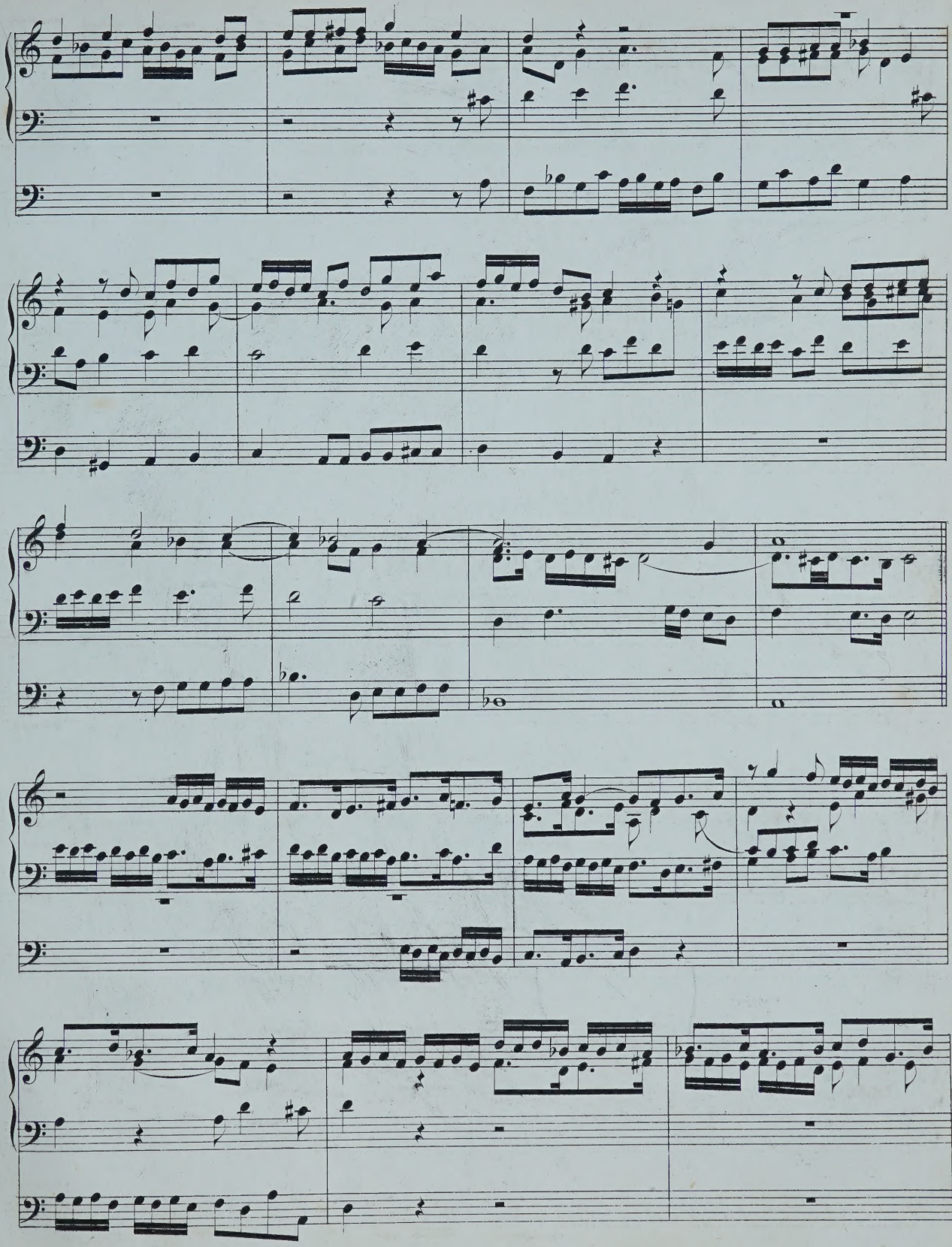


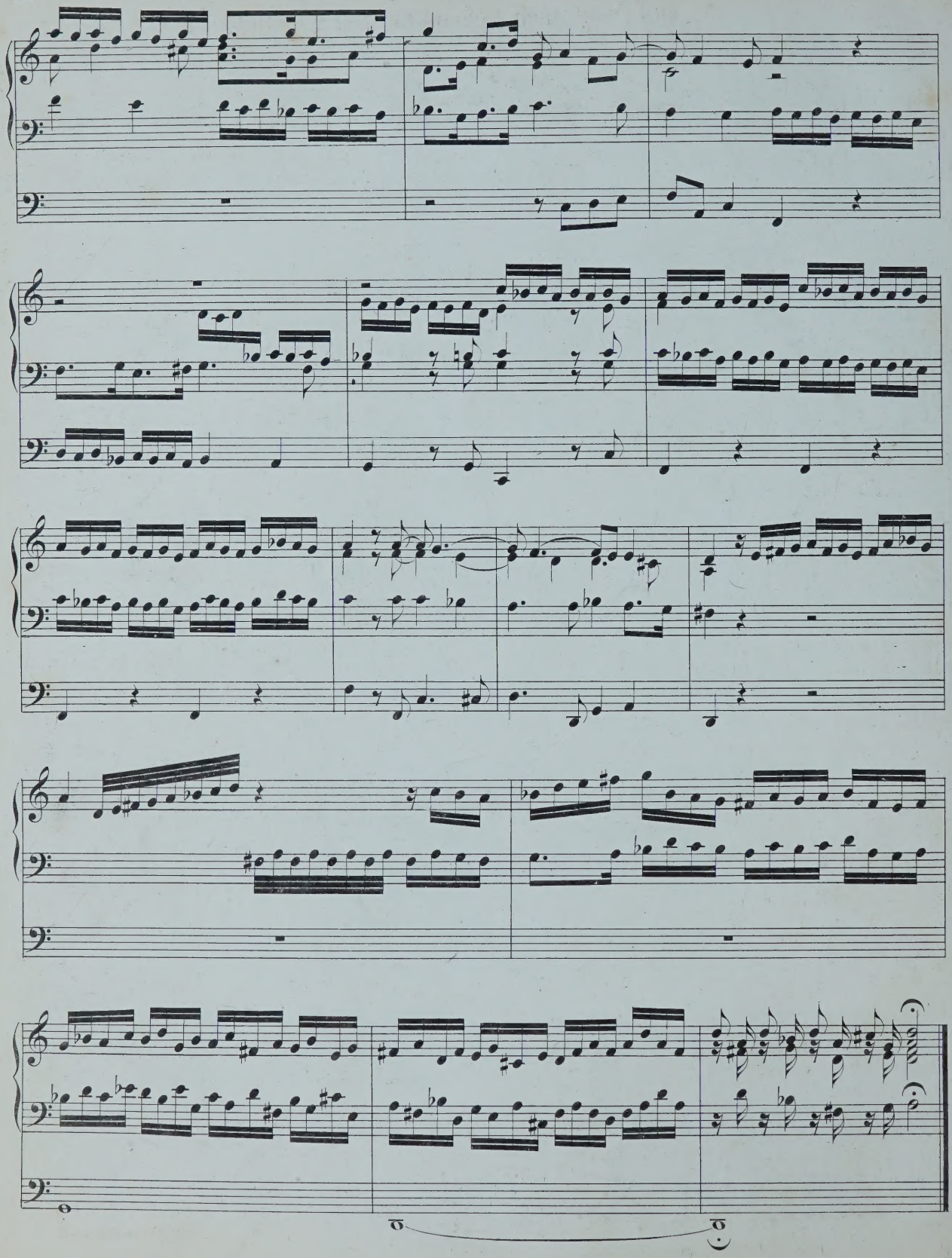




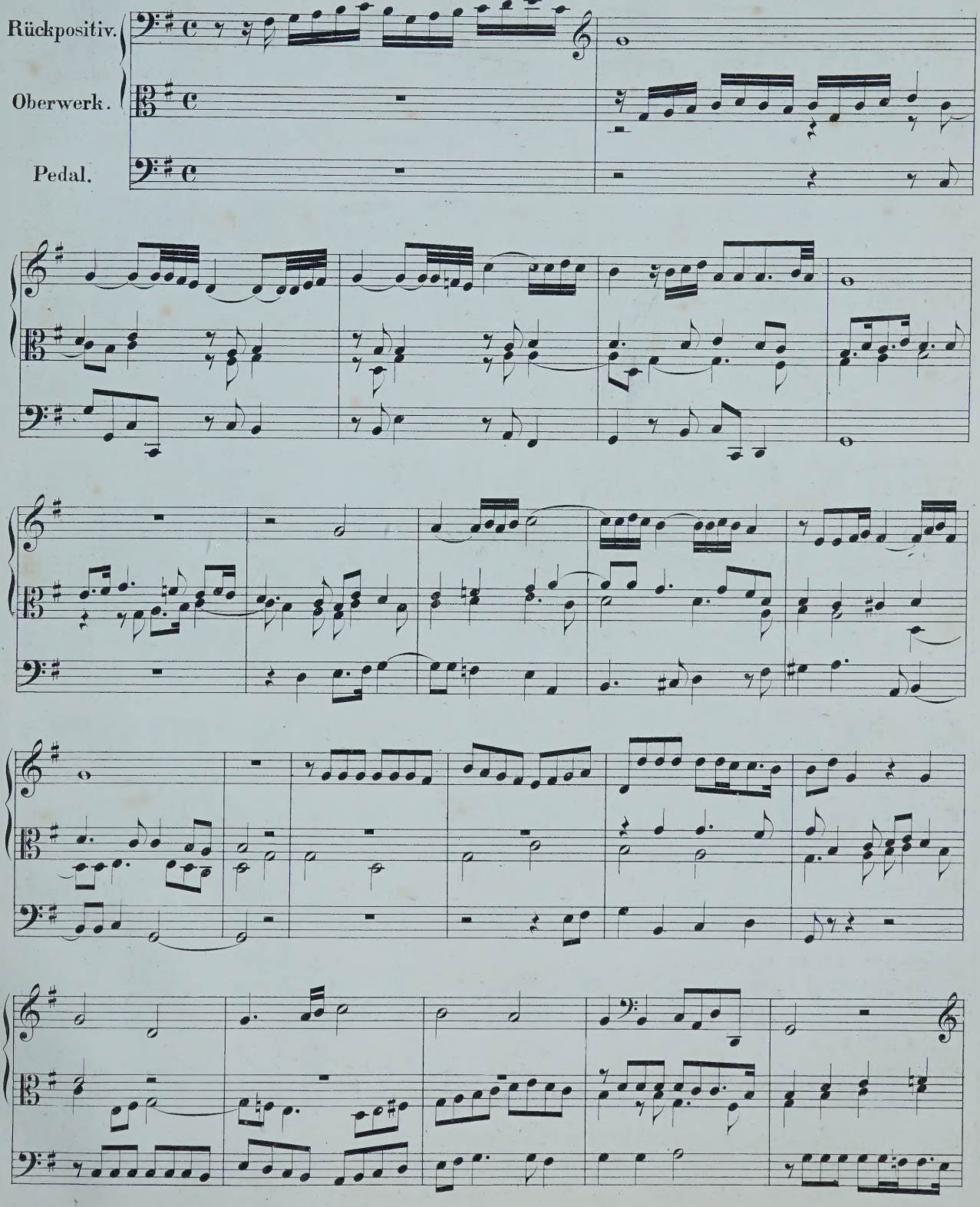

lento

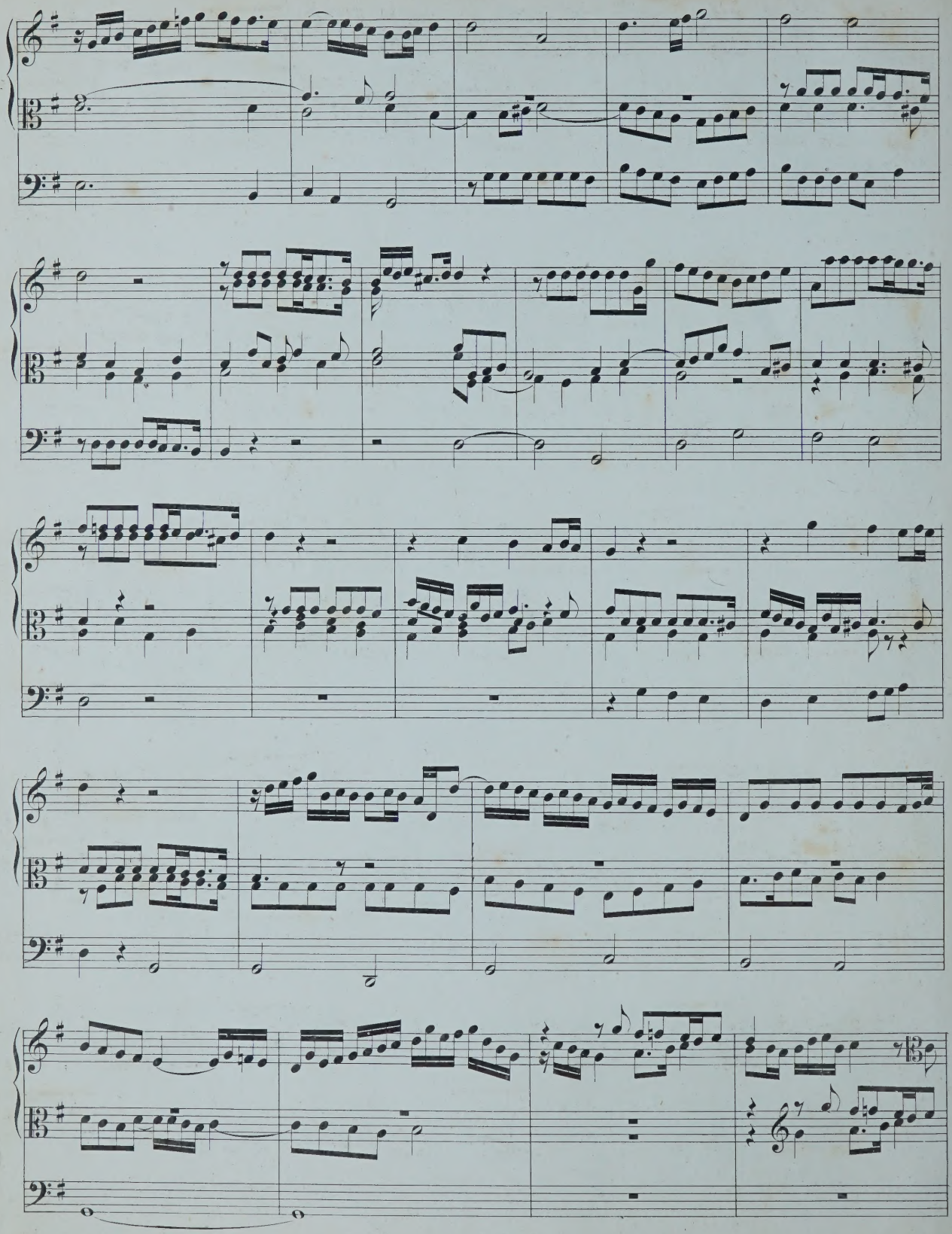


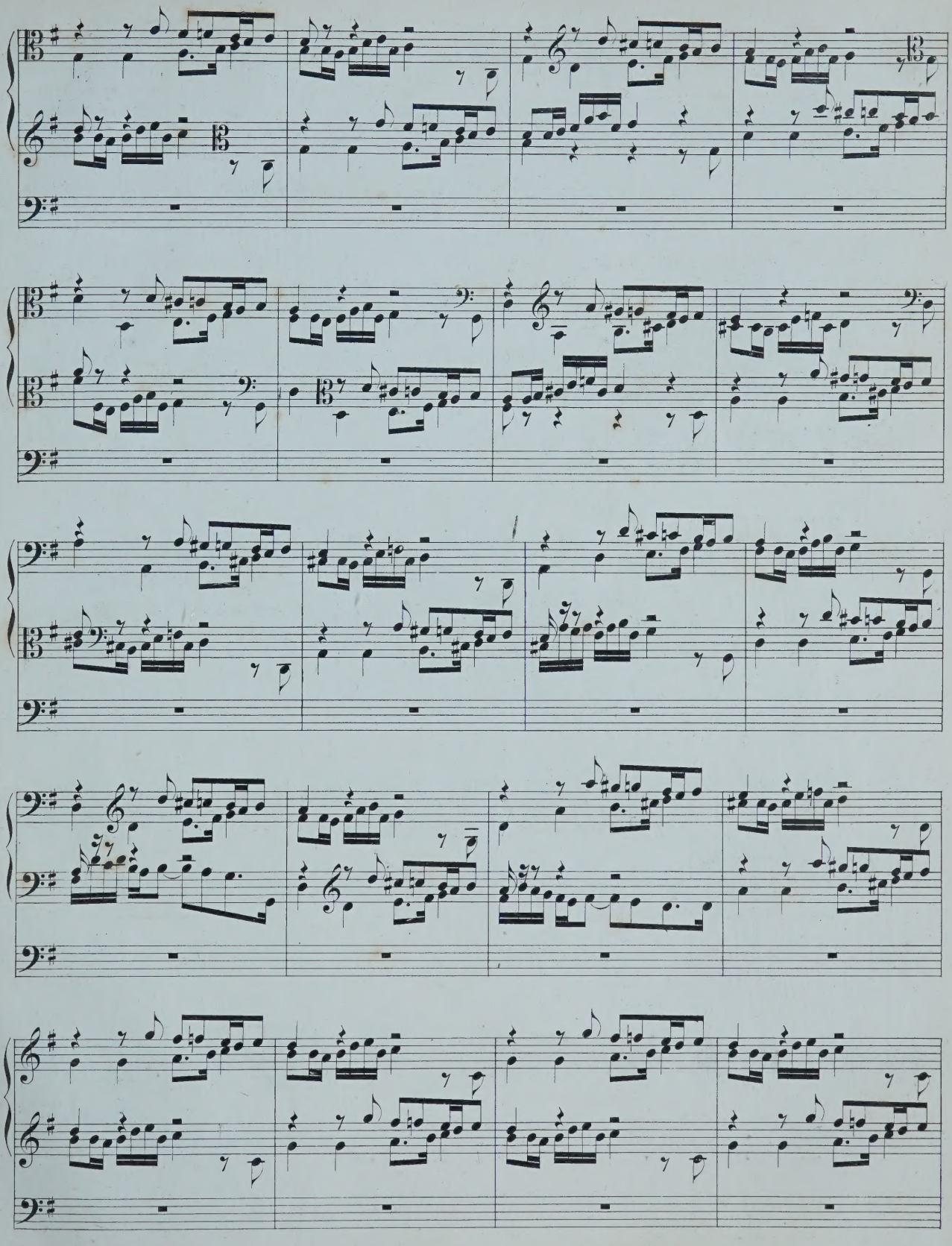


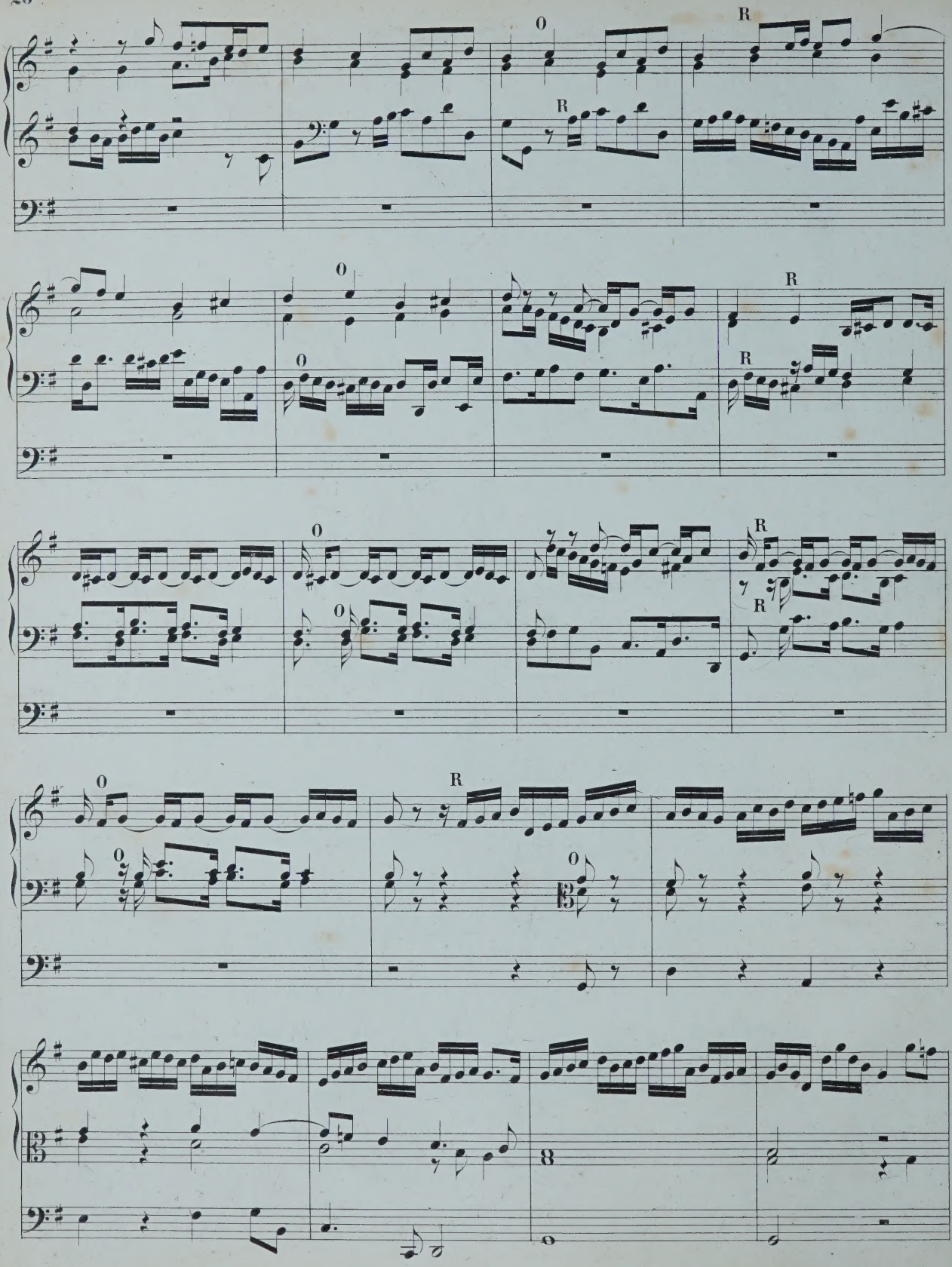


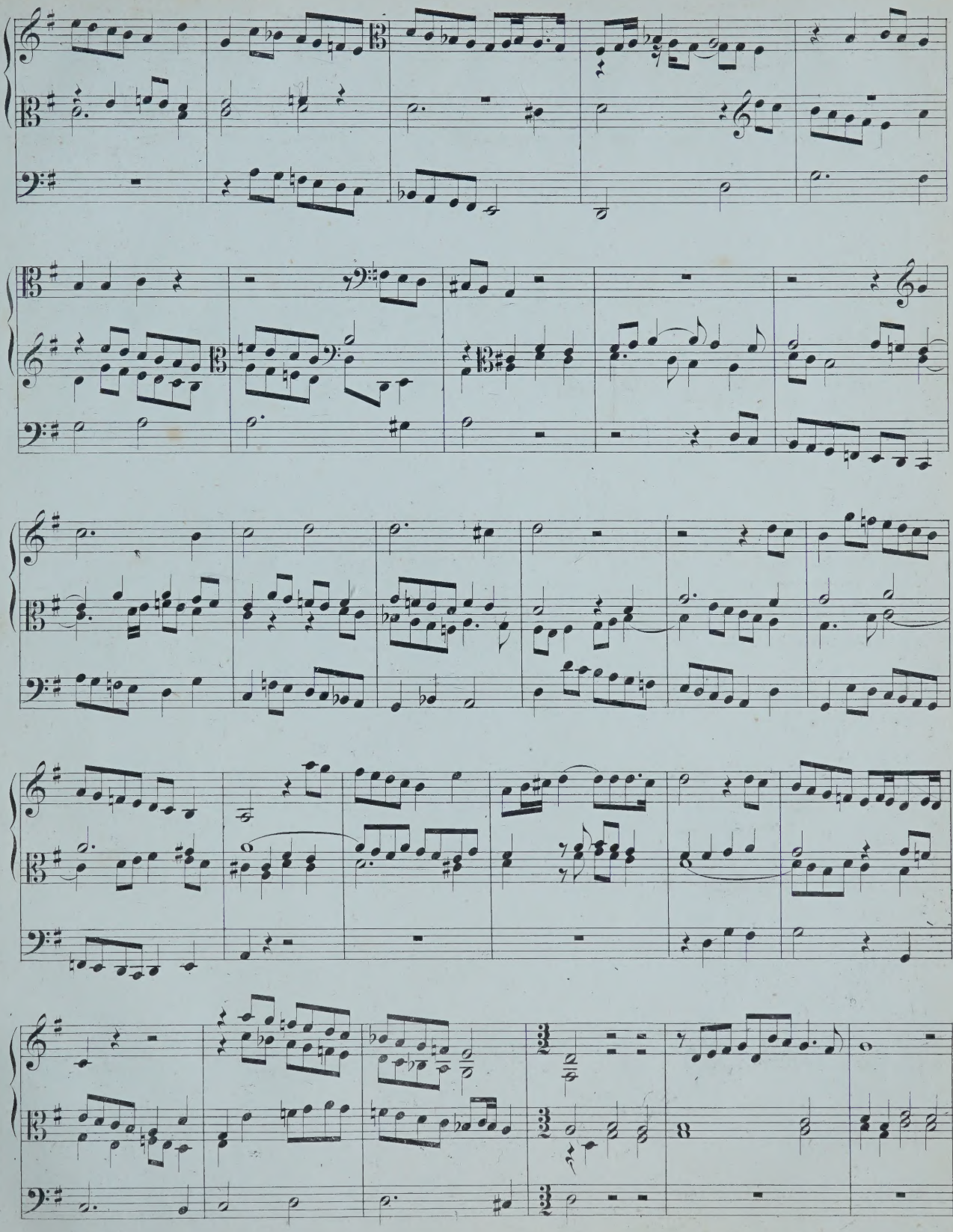
5. Nun freut euch lieben Christen g'mein.

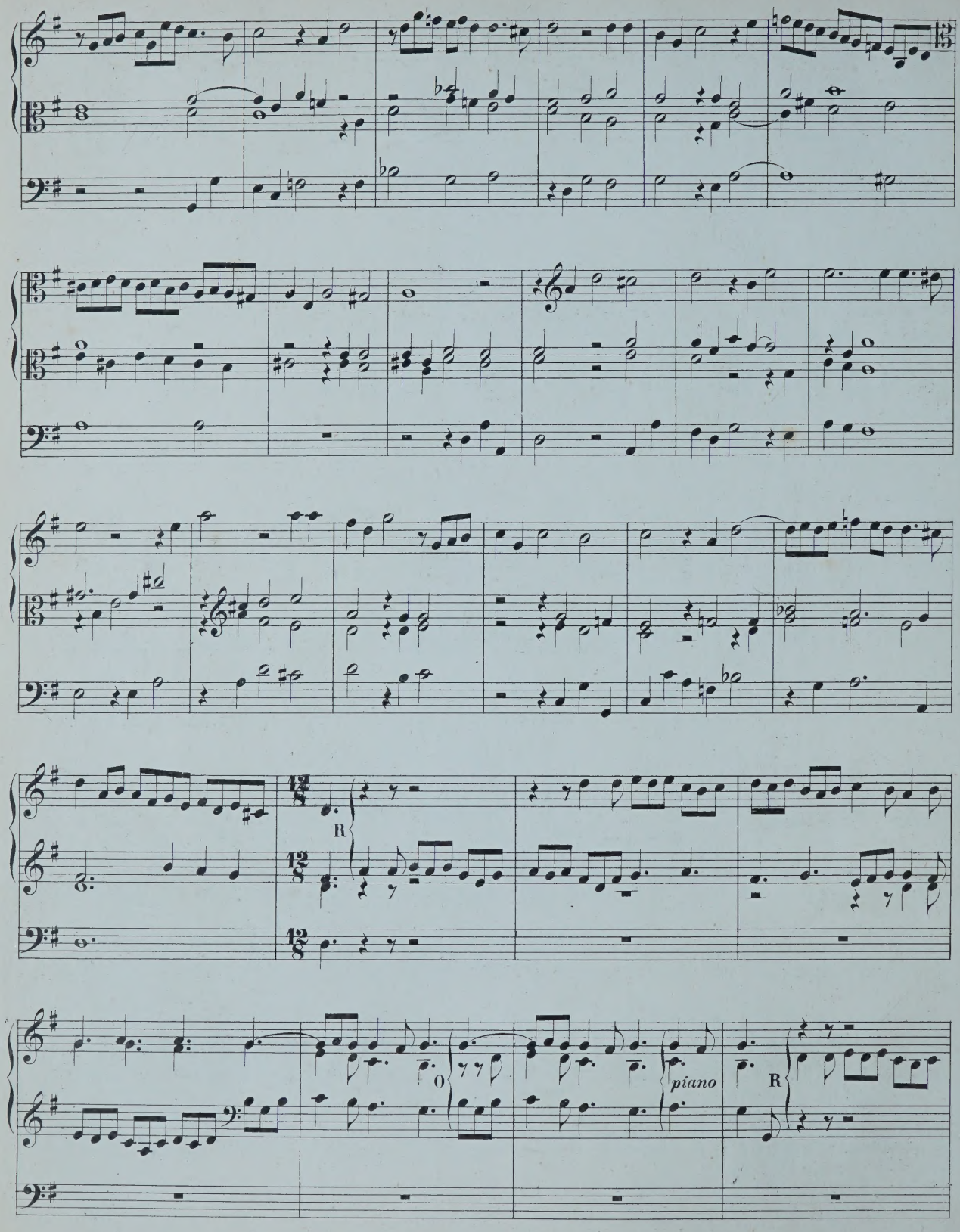


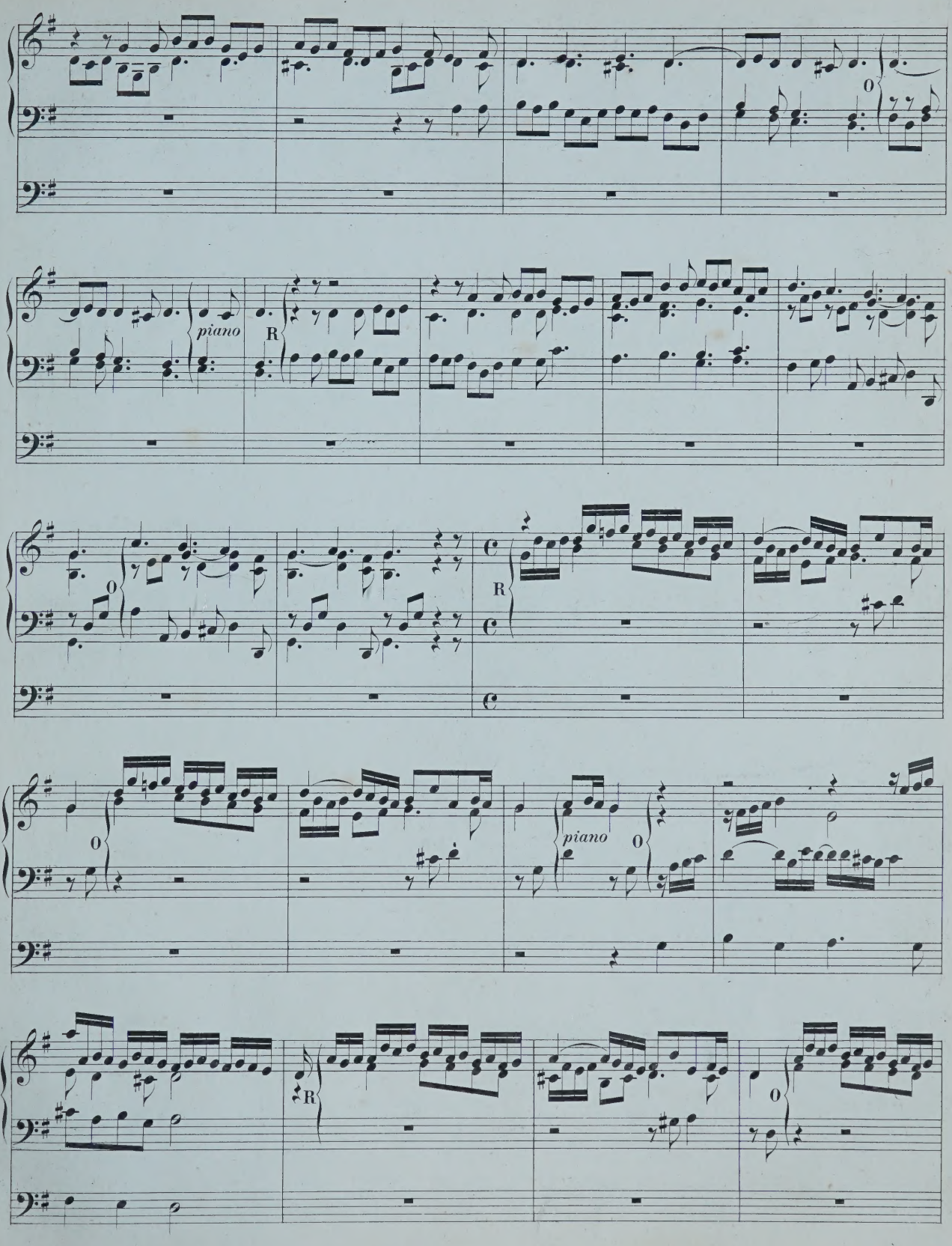


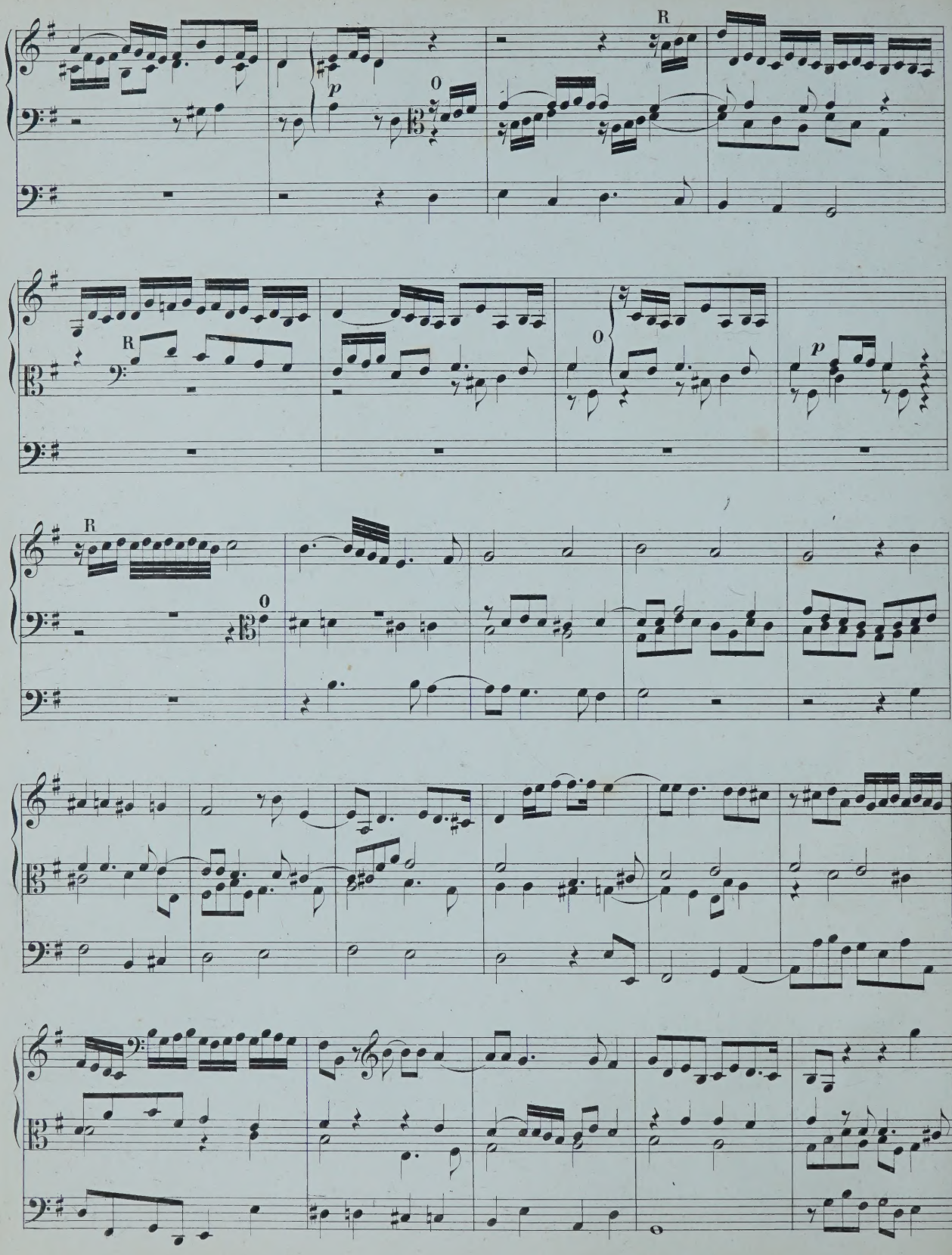


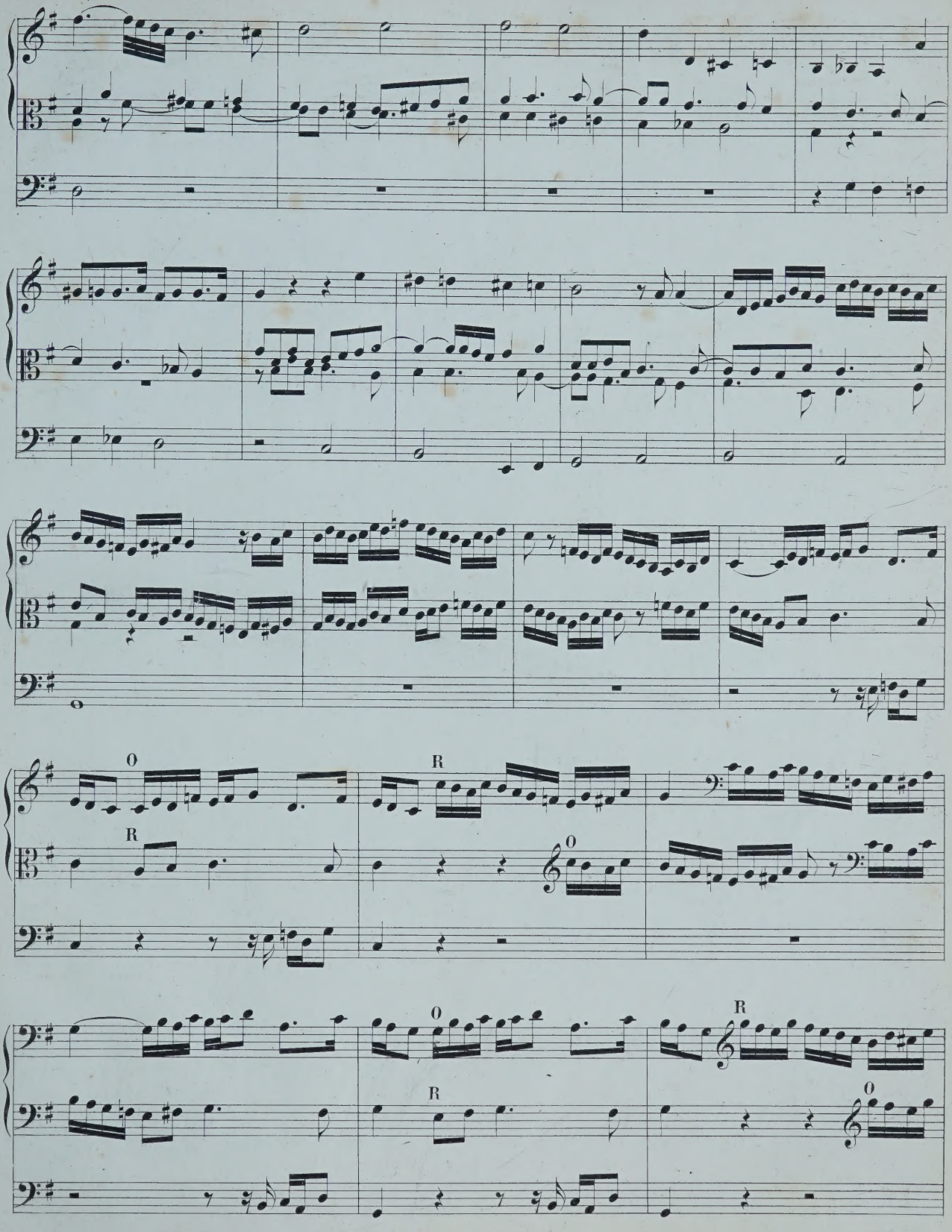

O
R
R
O
O
R
R
O
O
R
R
O
O
R
O
8

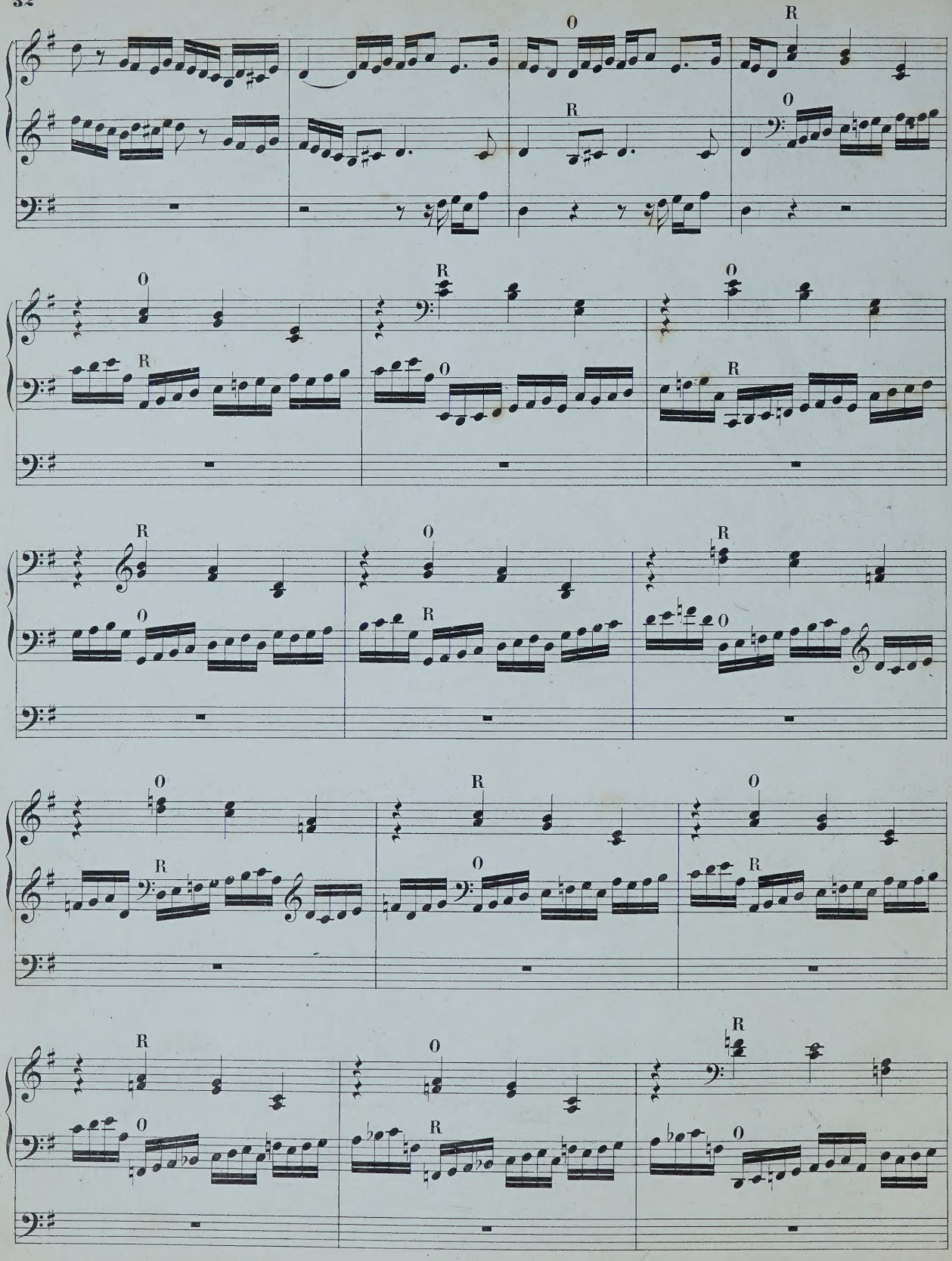


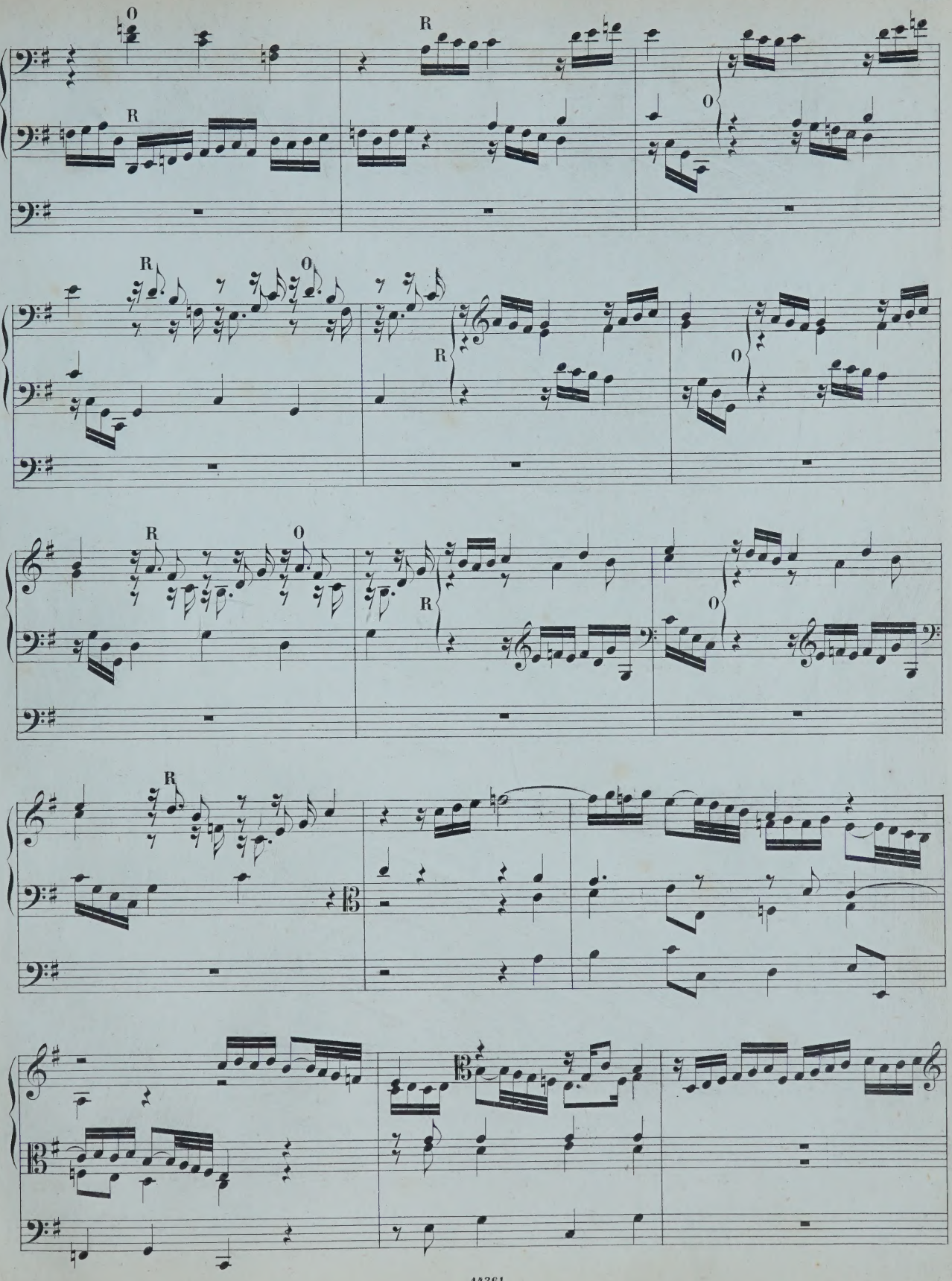

R
piano
R

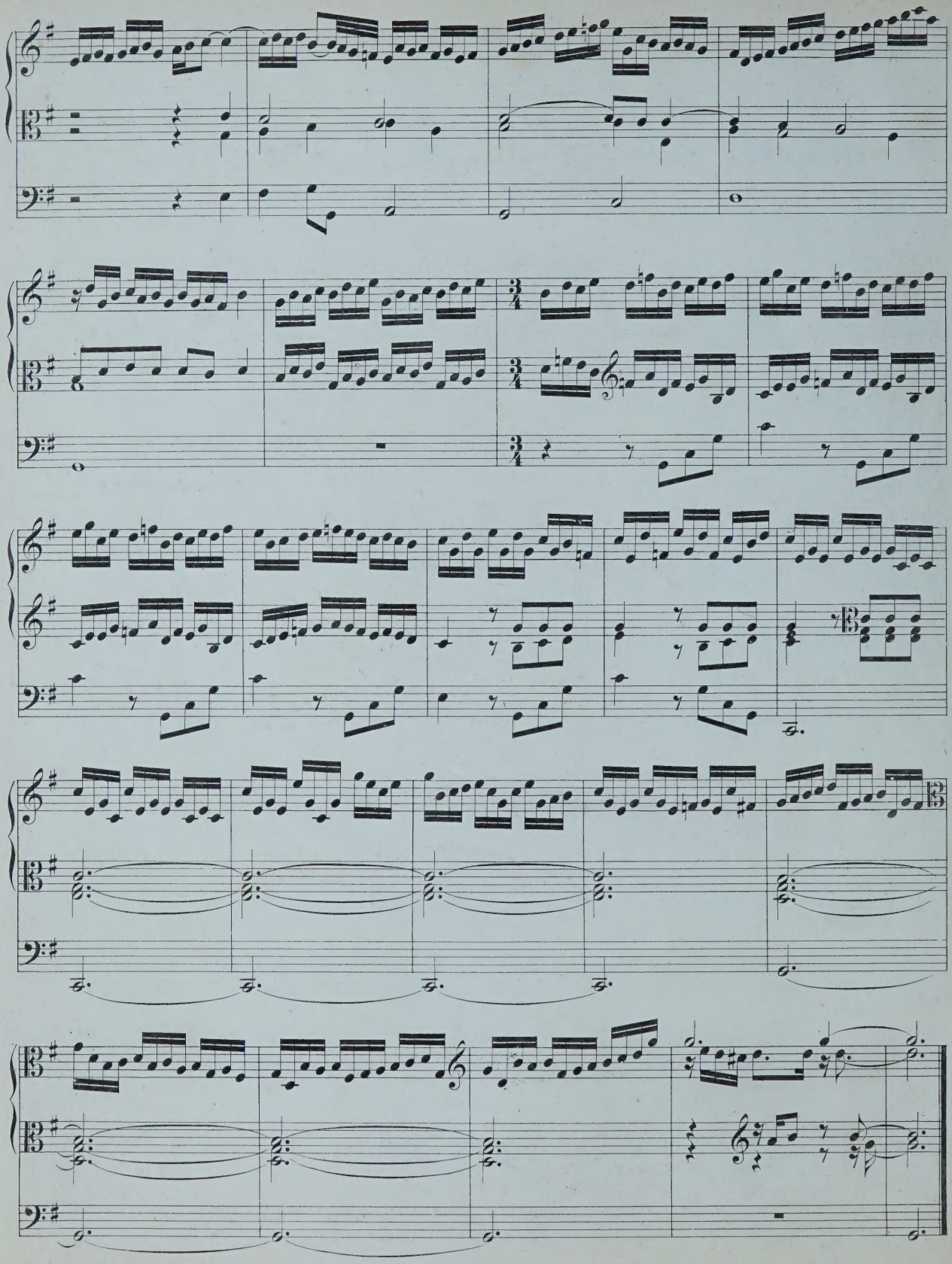

piano
R
piano
R


R
p
0
R
0
p
R
0


O
R
R
O
O
R
R
O



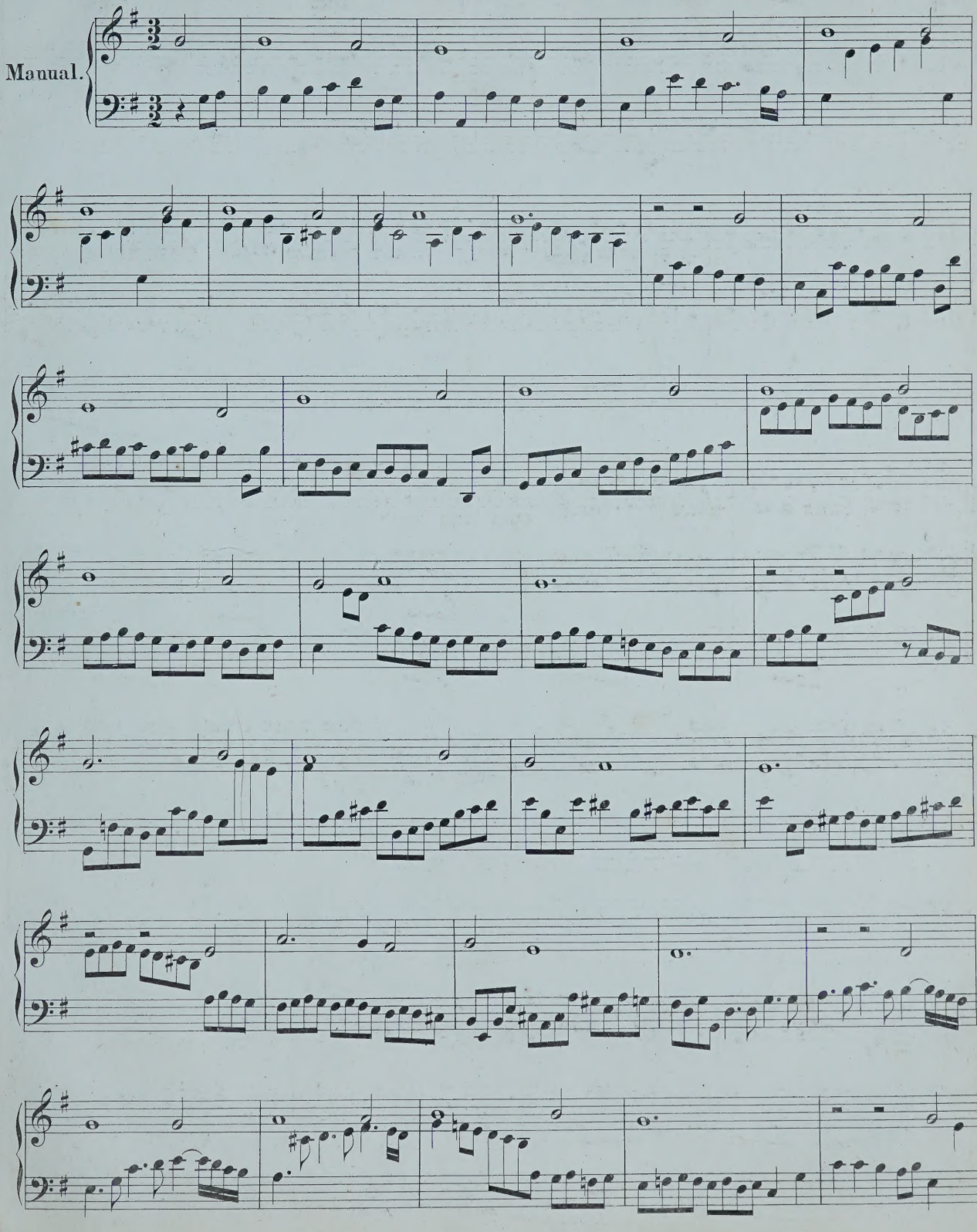

O
R
R
O
R
O
R
R
O
R
O
R
R
O

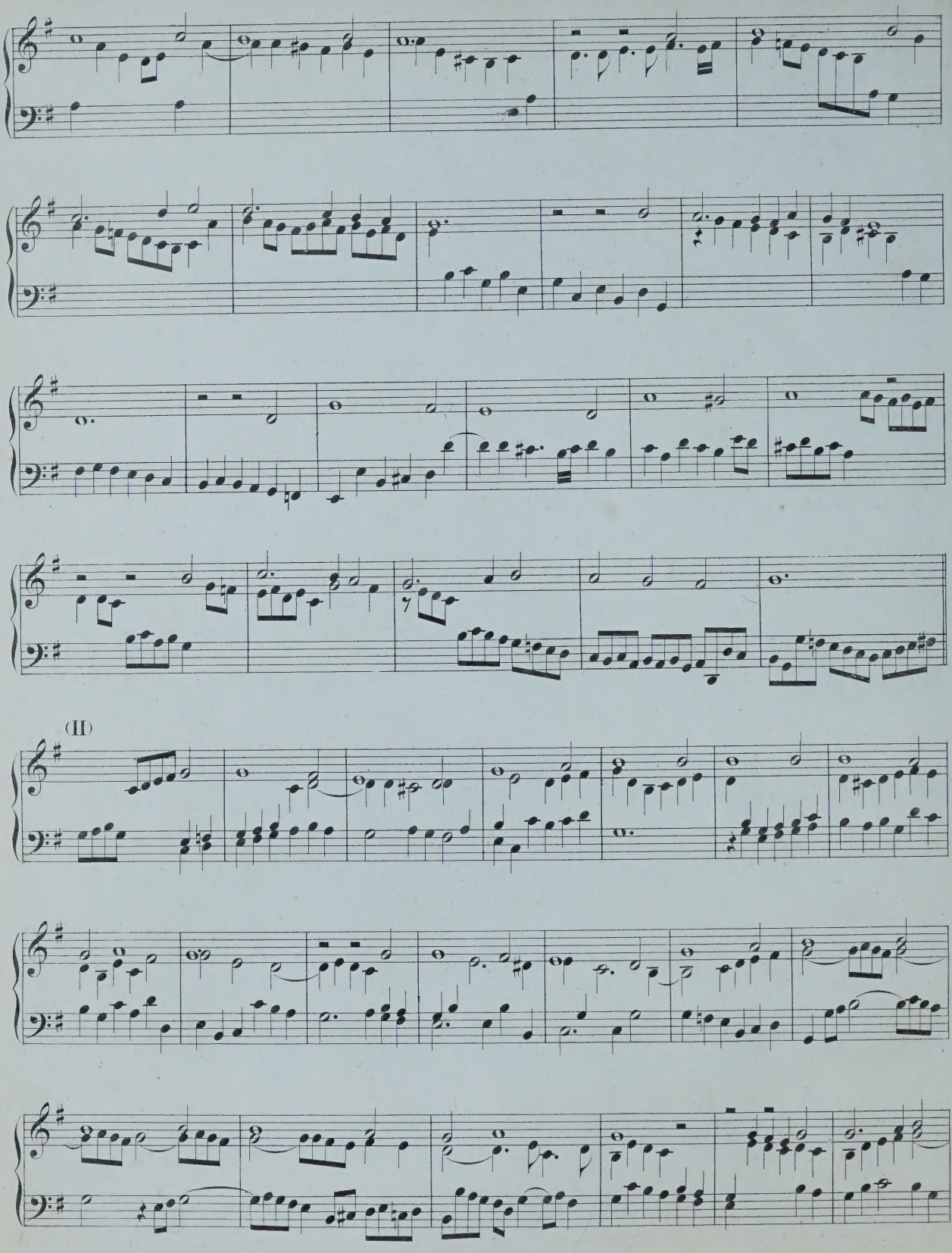


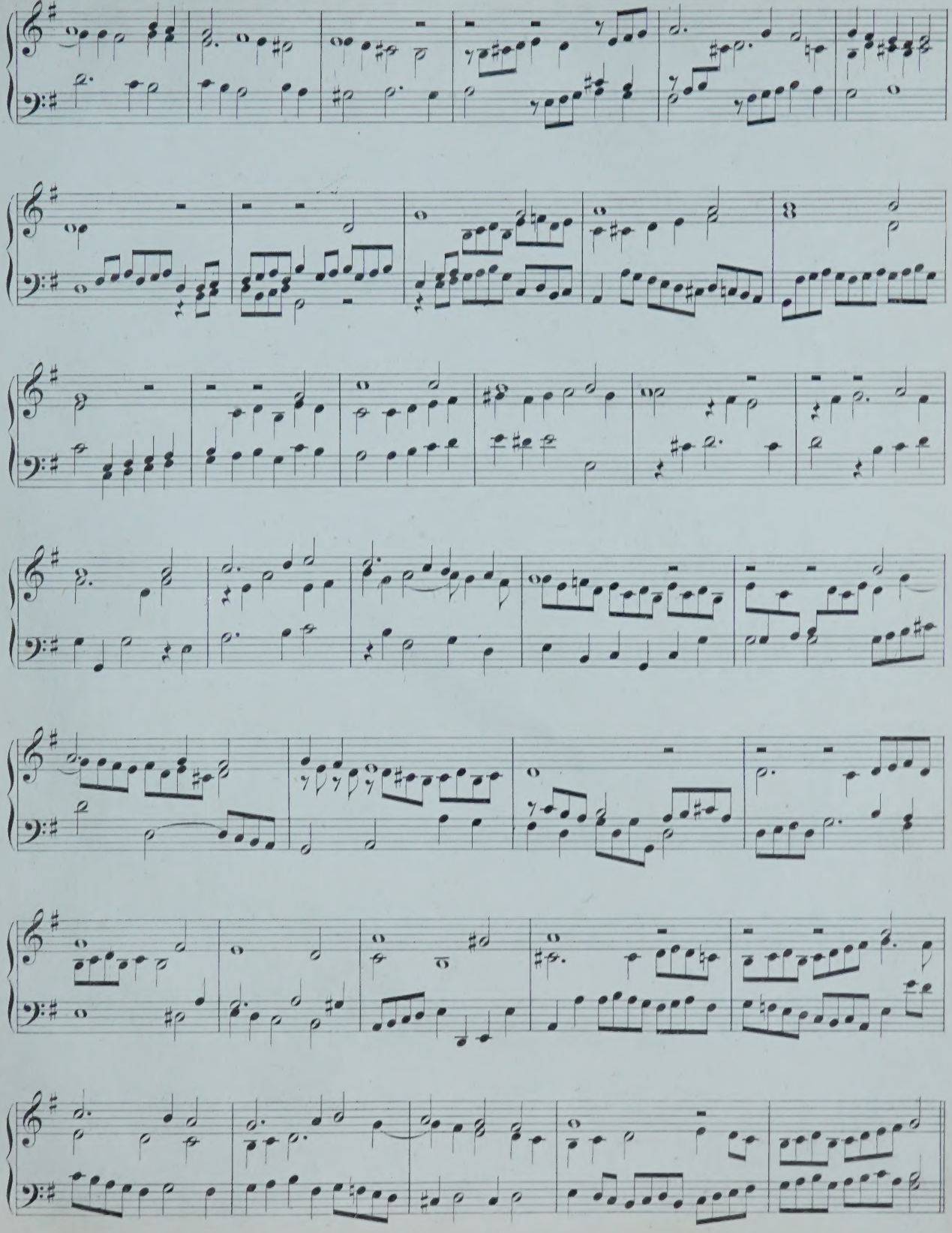
6ª Nun lob mein Seel den Herren.

(I)

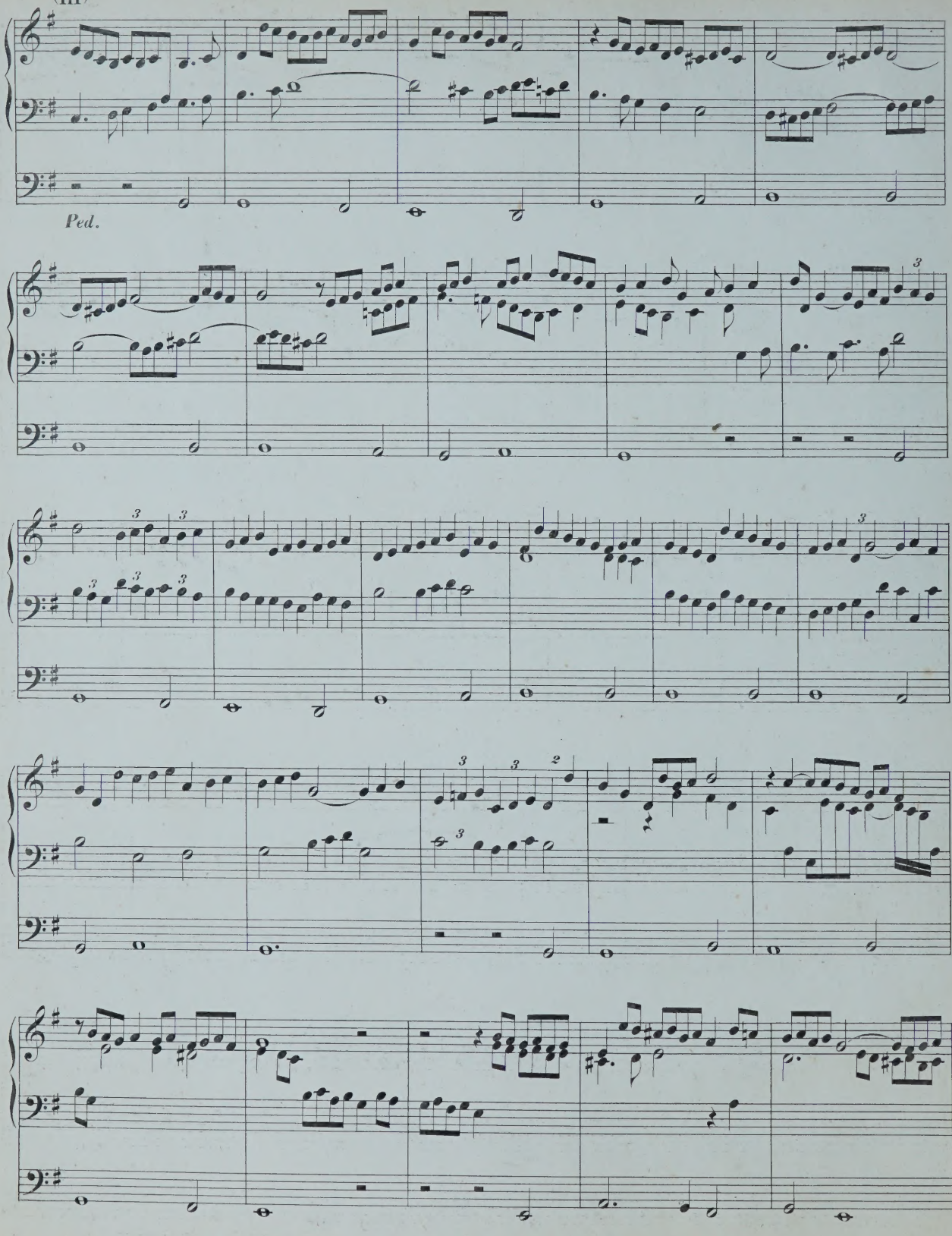
Manual.

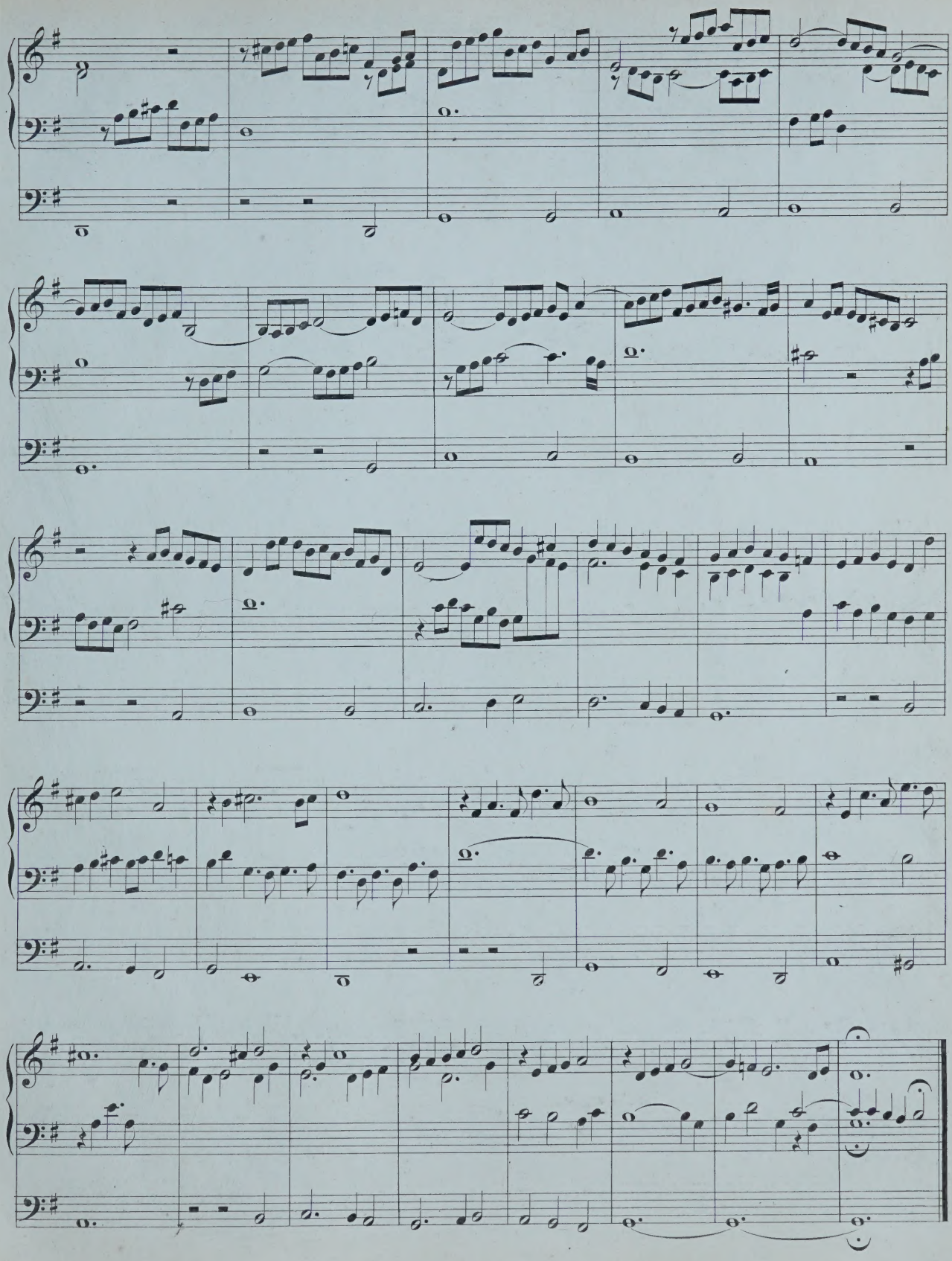



(II)

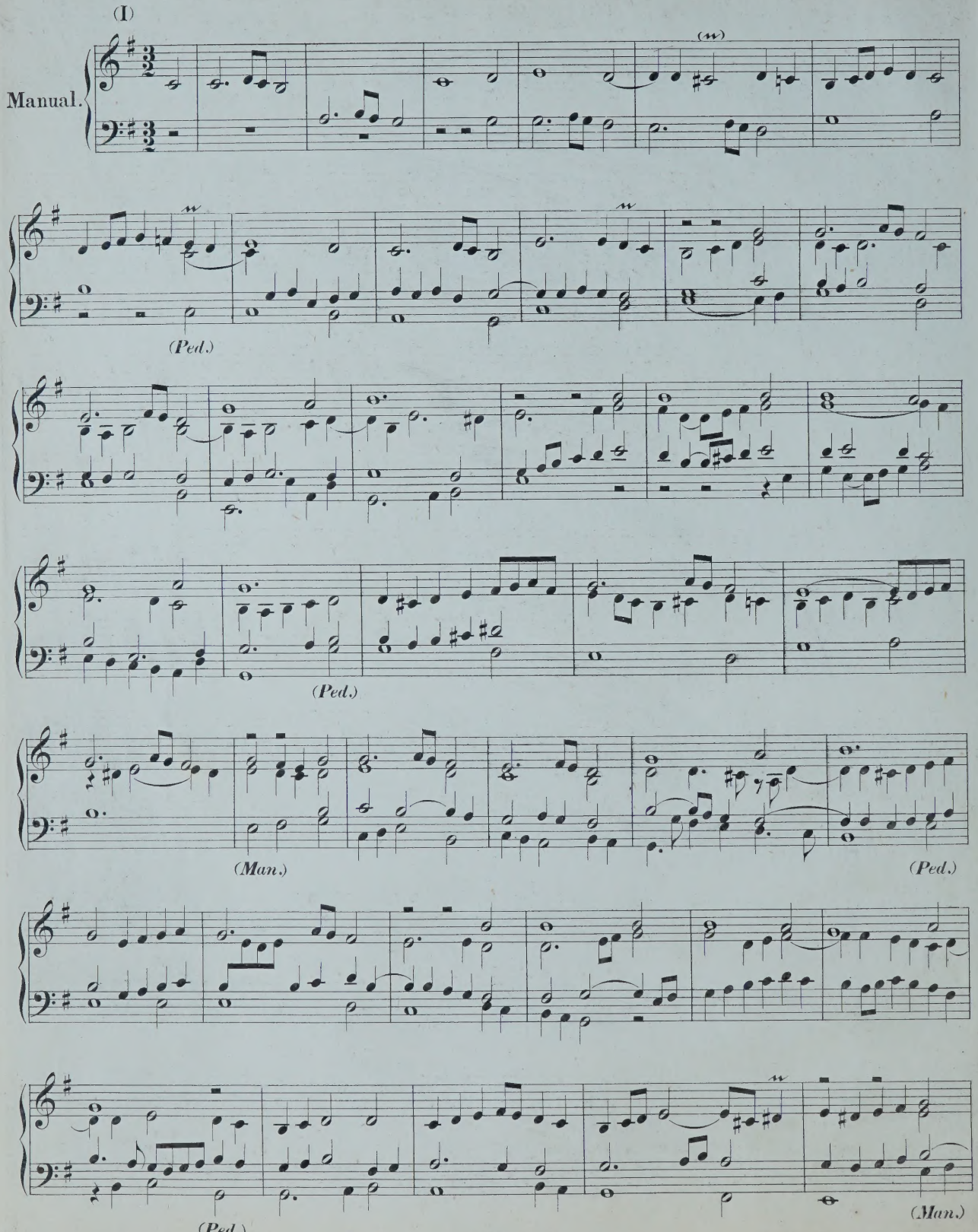


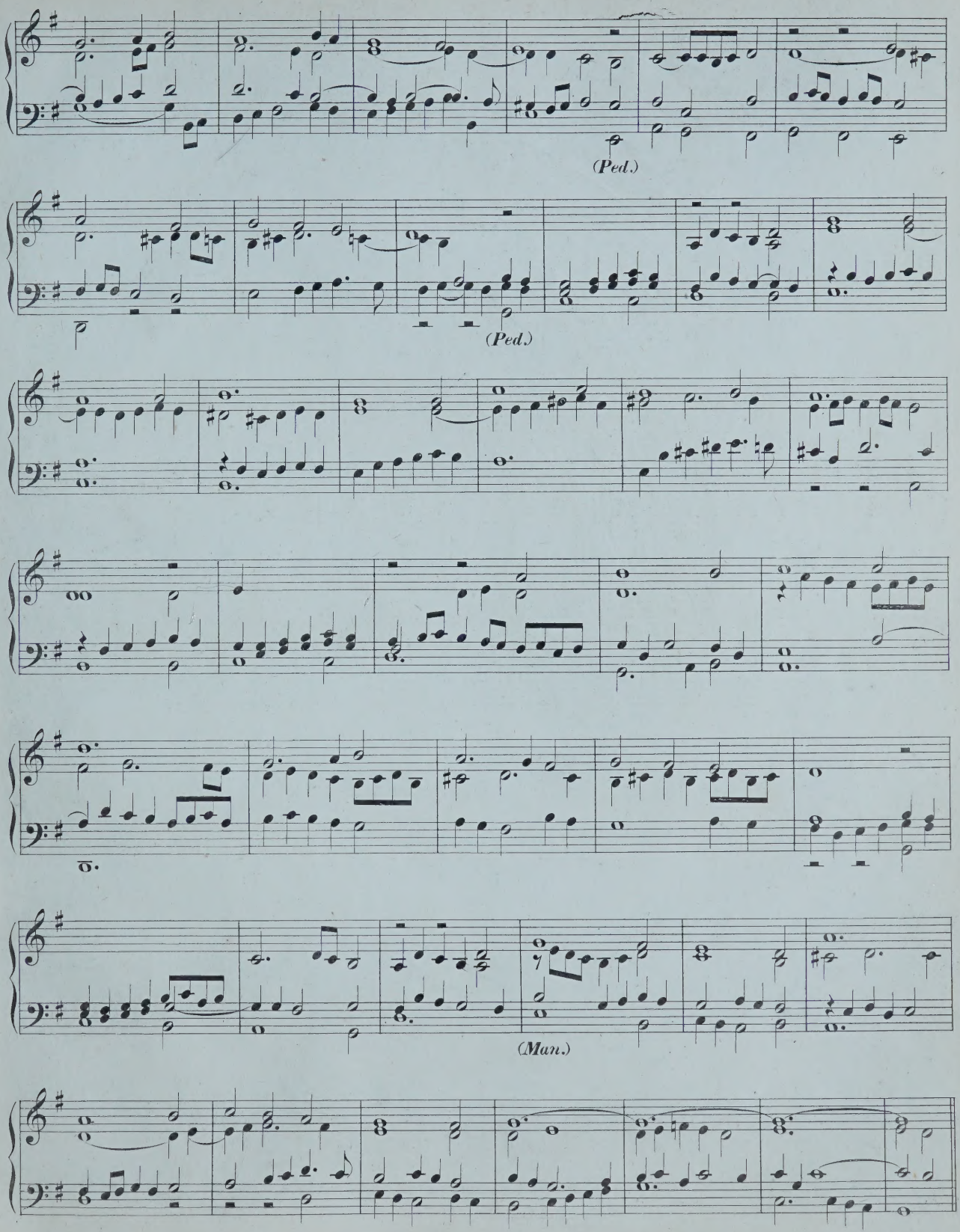
(III)



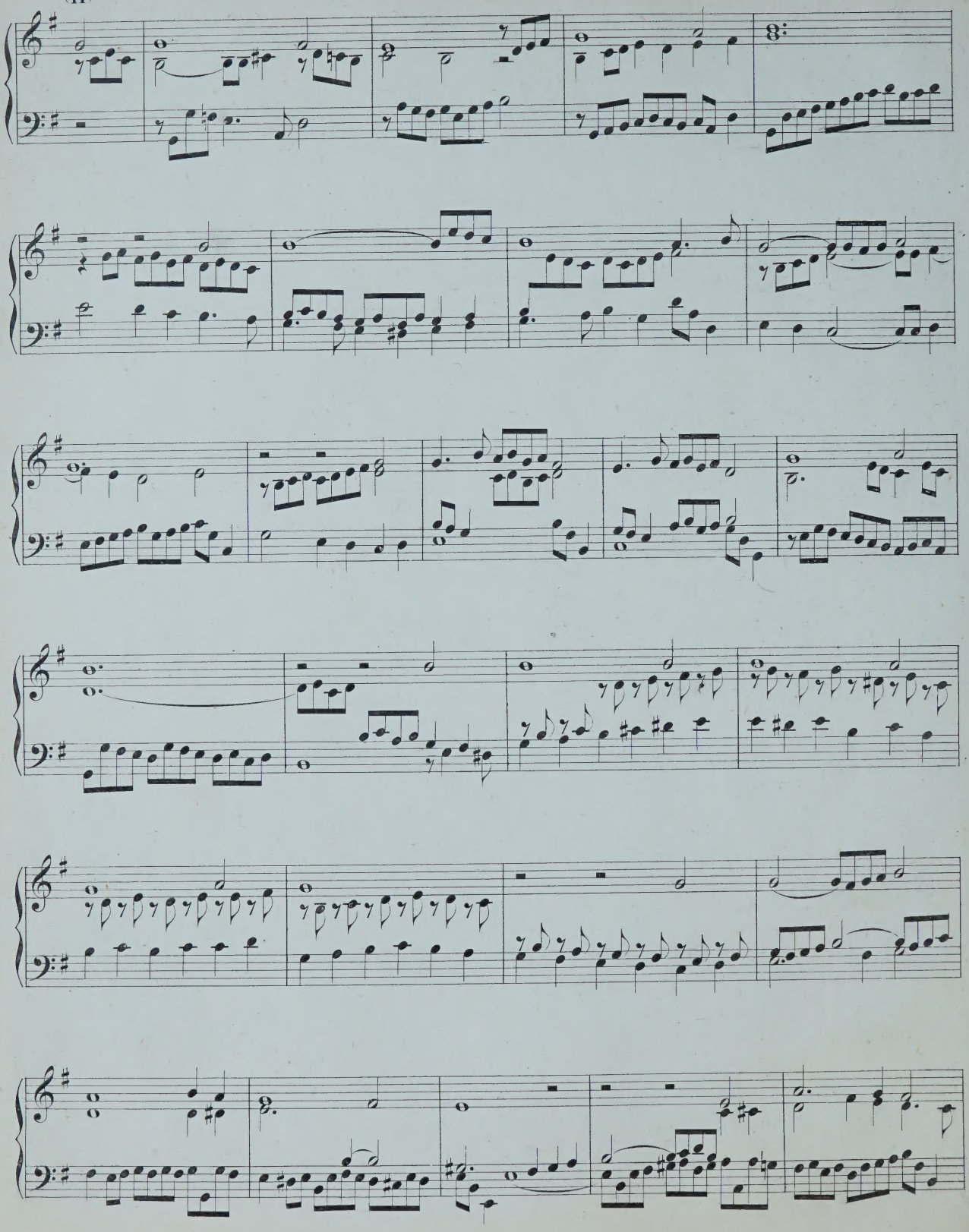


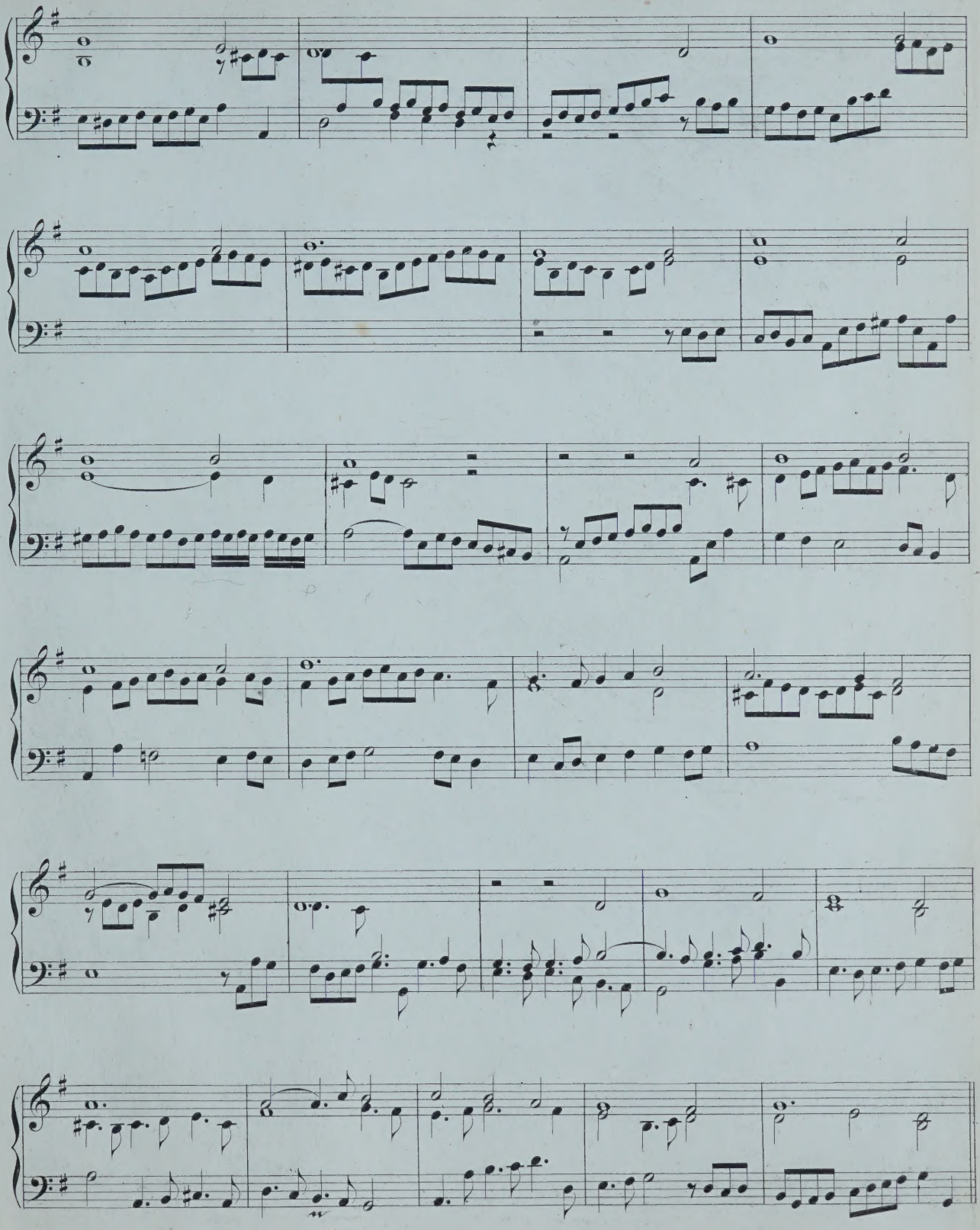
6♭ Nun lob mein Seel den Herren.



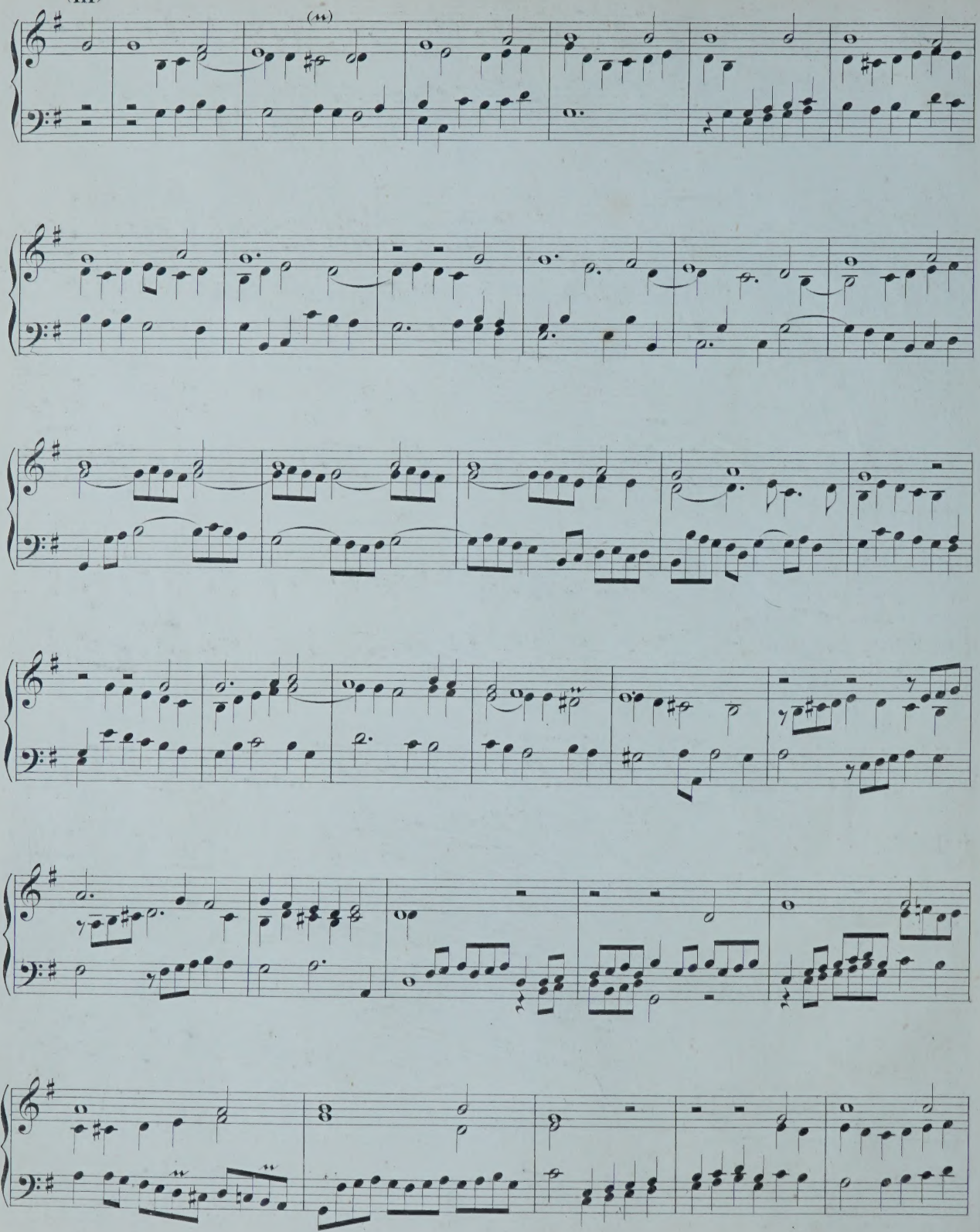

(Ped.)
(Ped.)
(Man.)

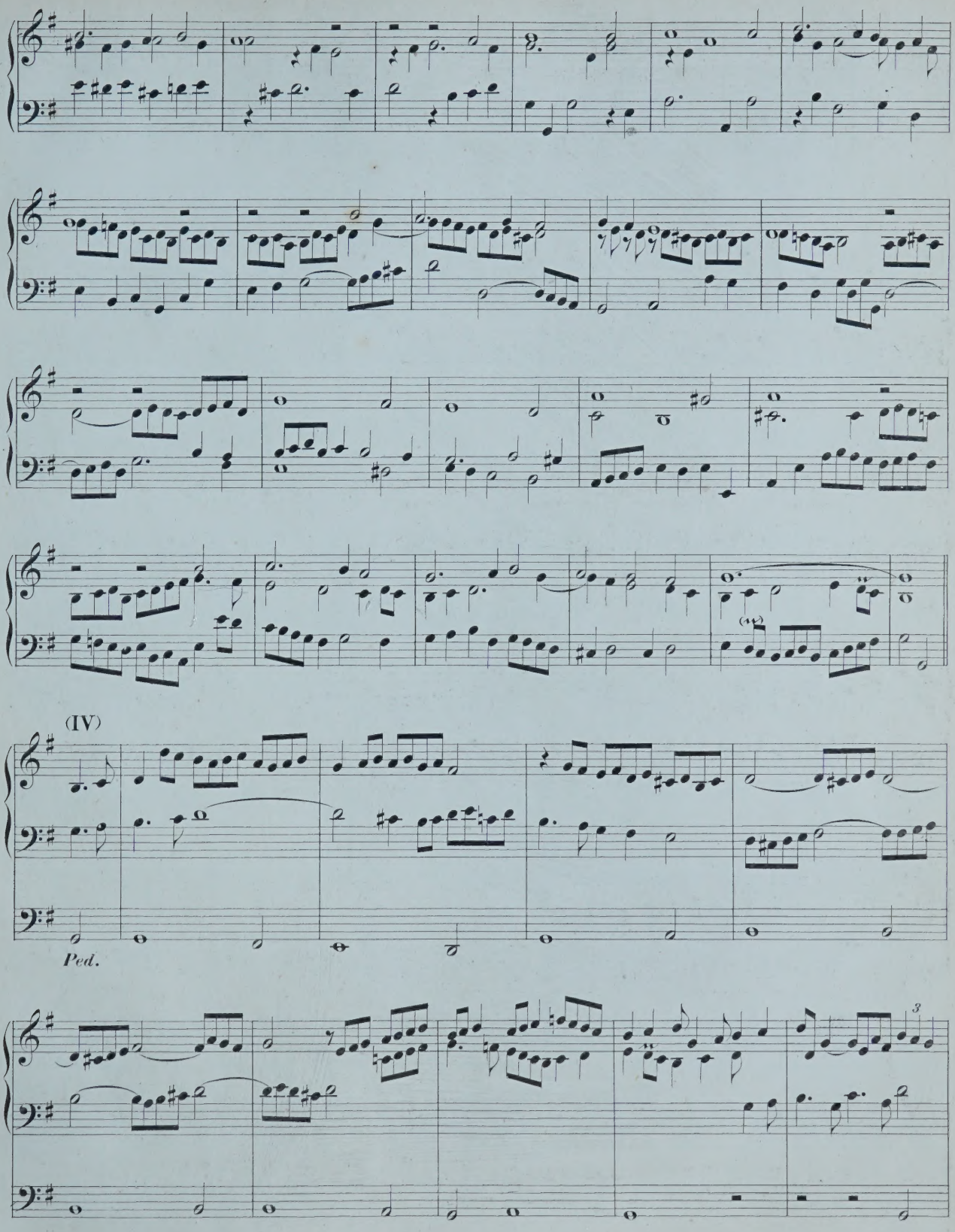
(II)

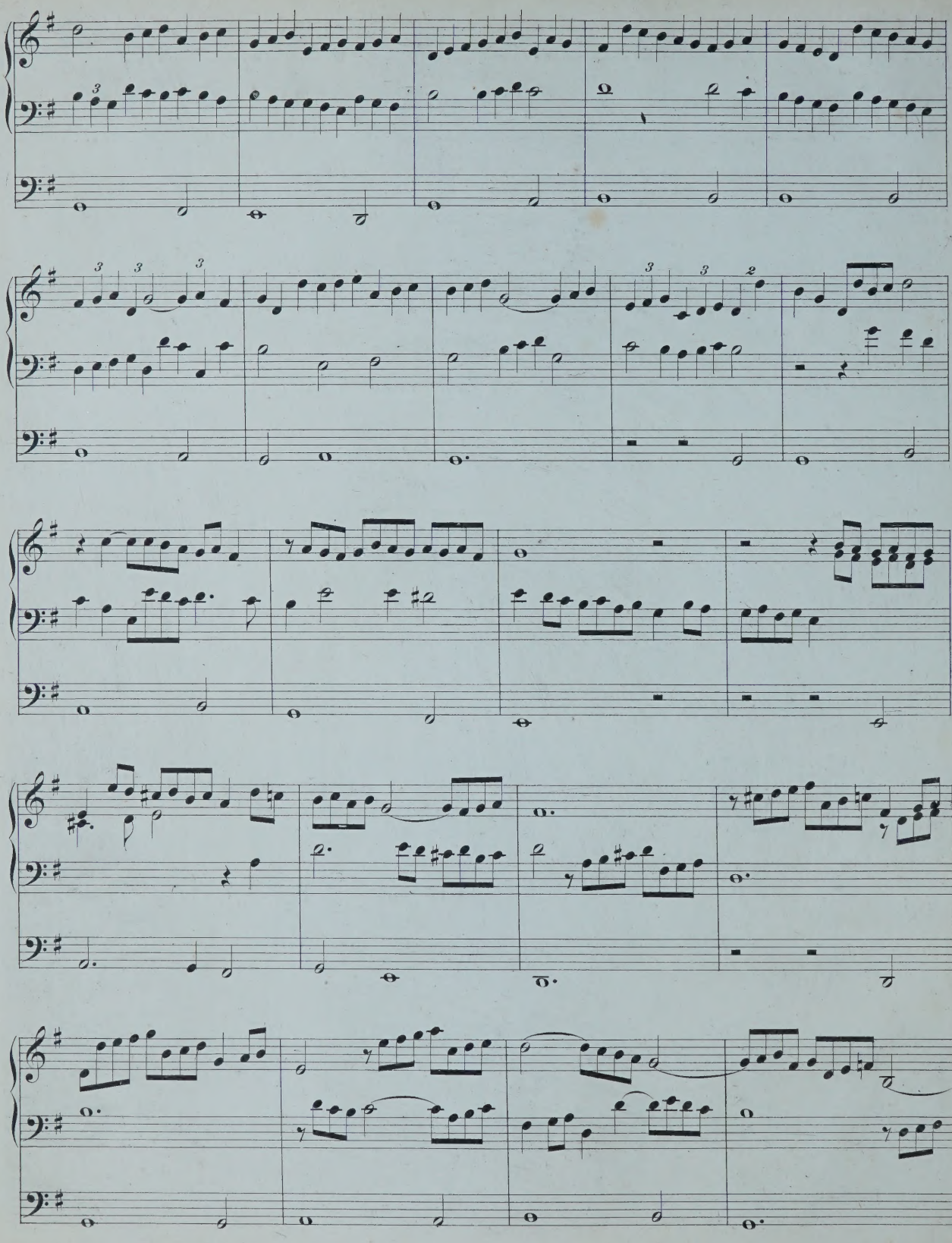


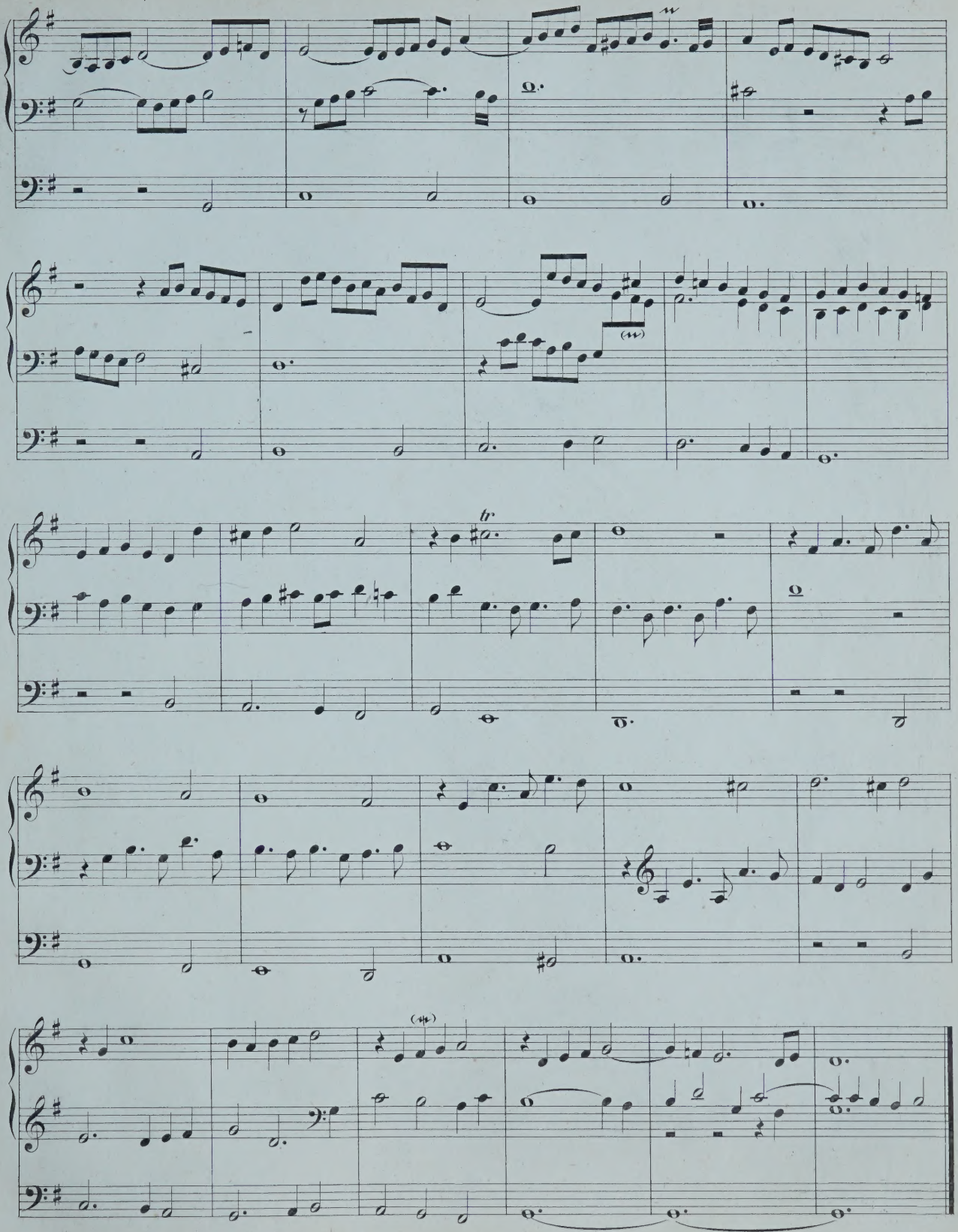


(III)



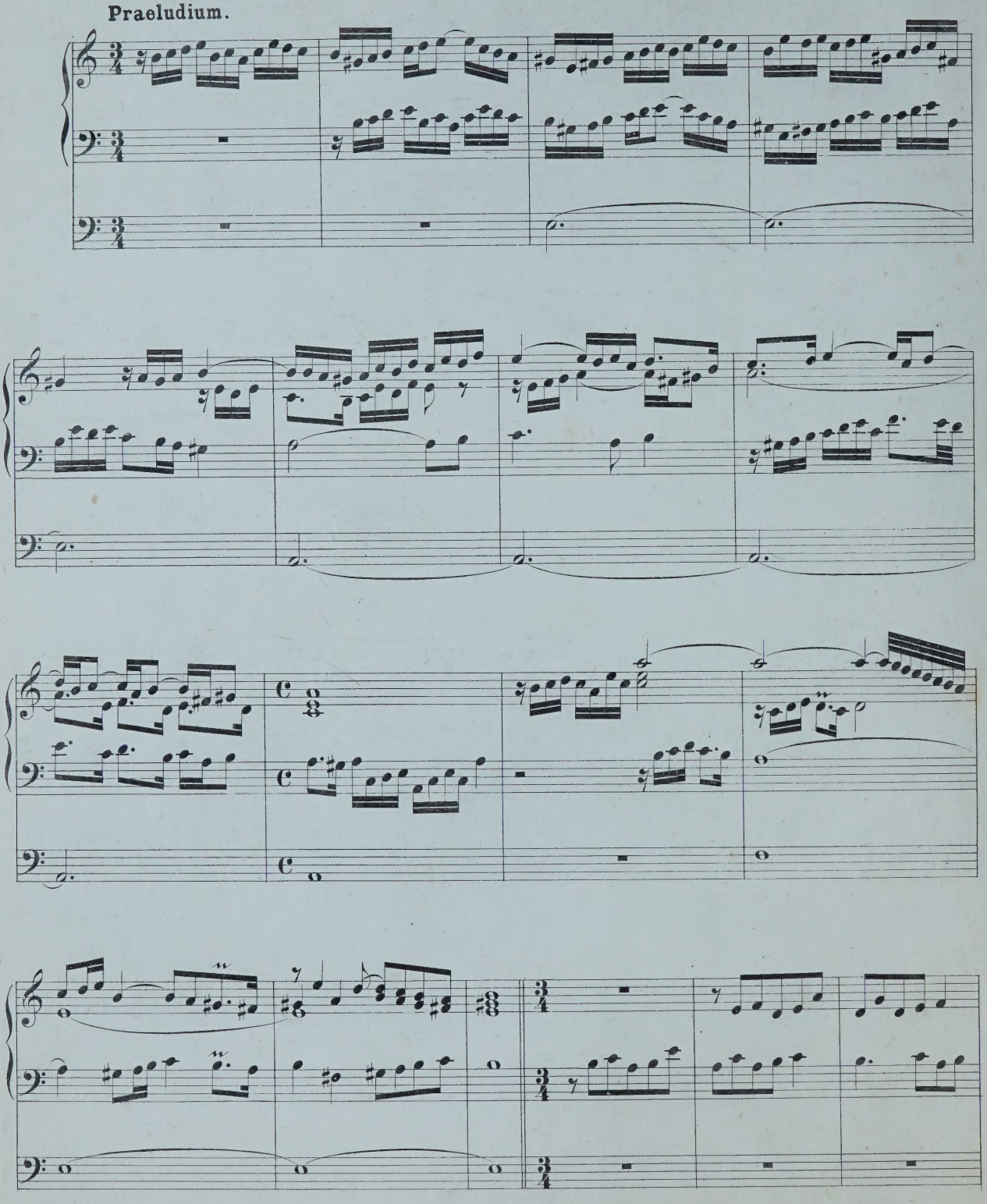

(IV)
Ped.
3

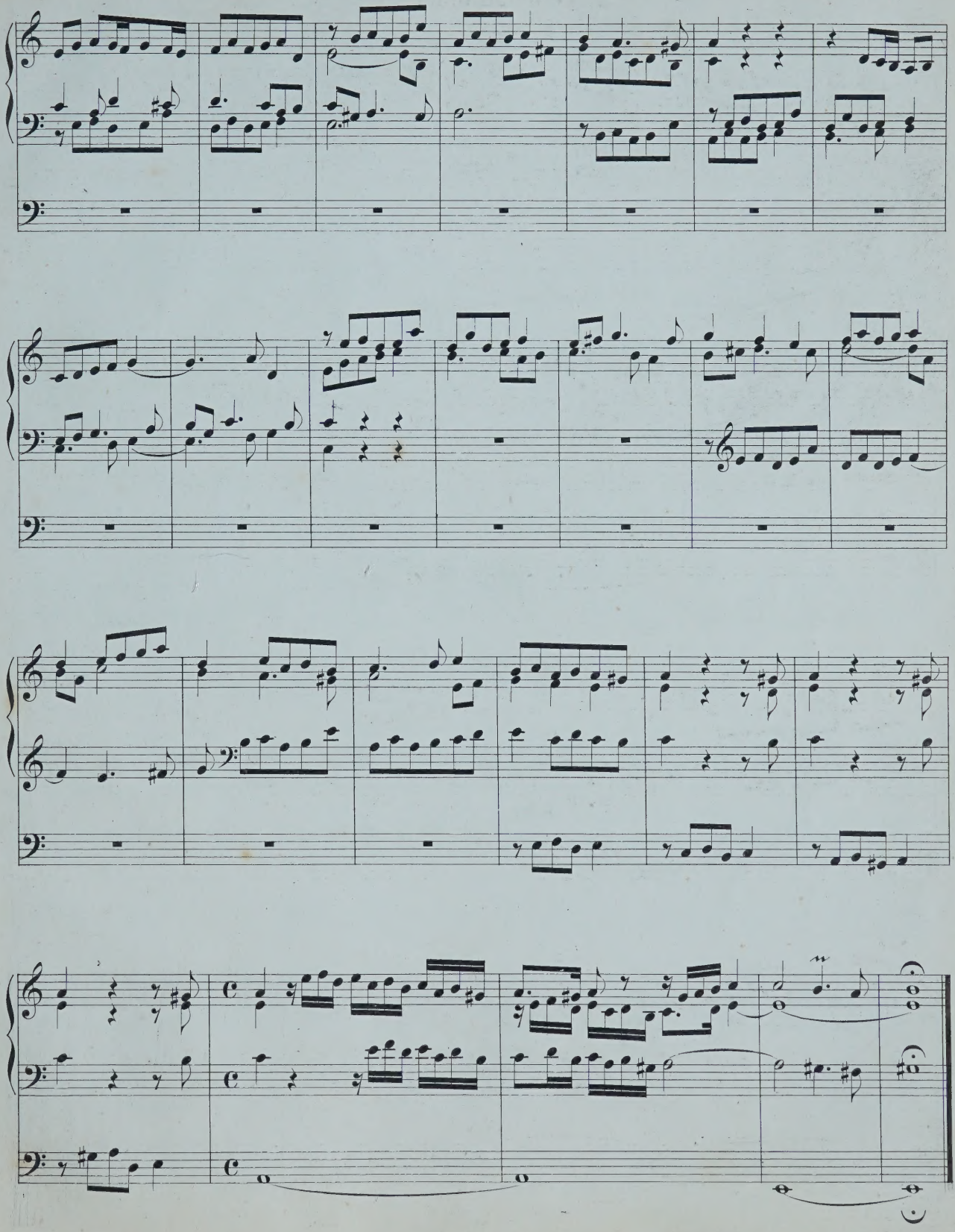




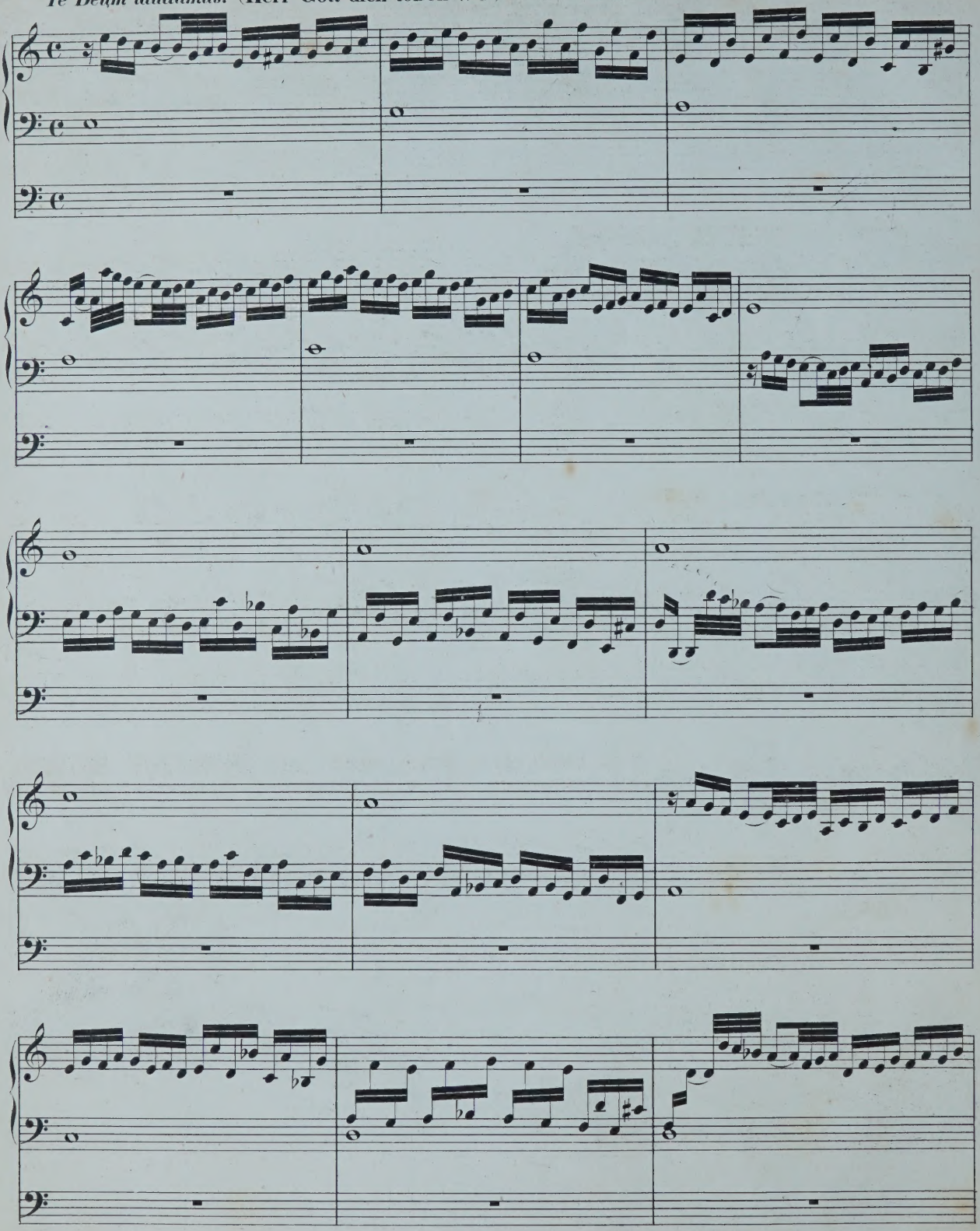
7. Te deum laudamus.

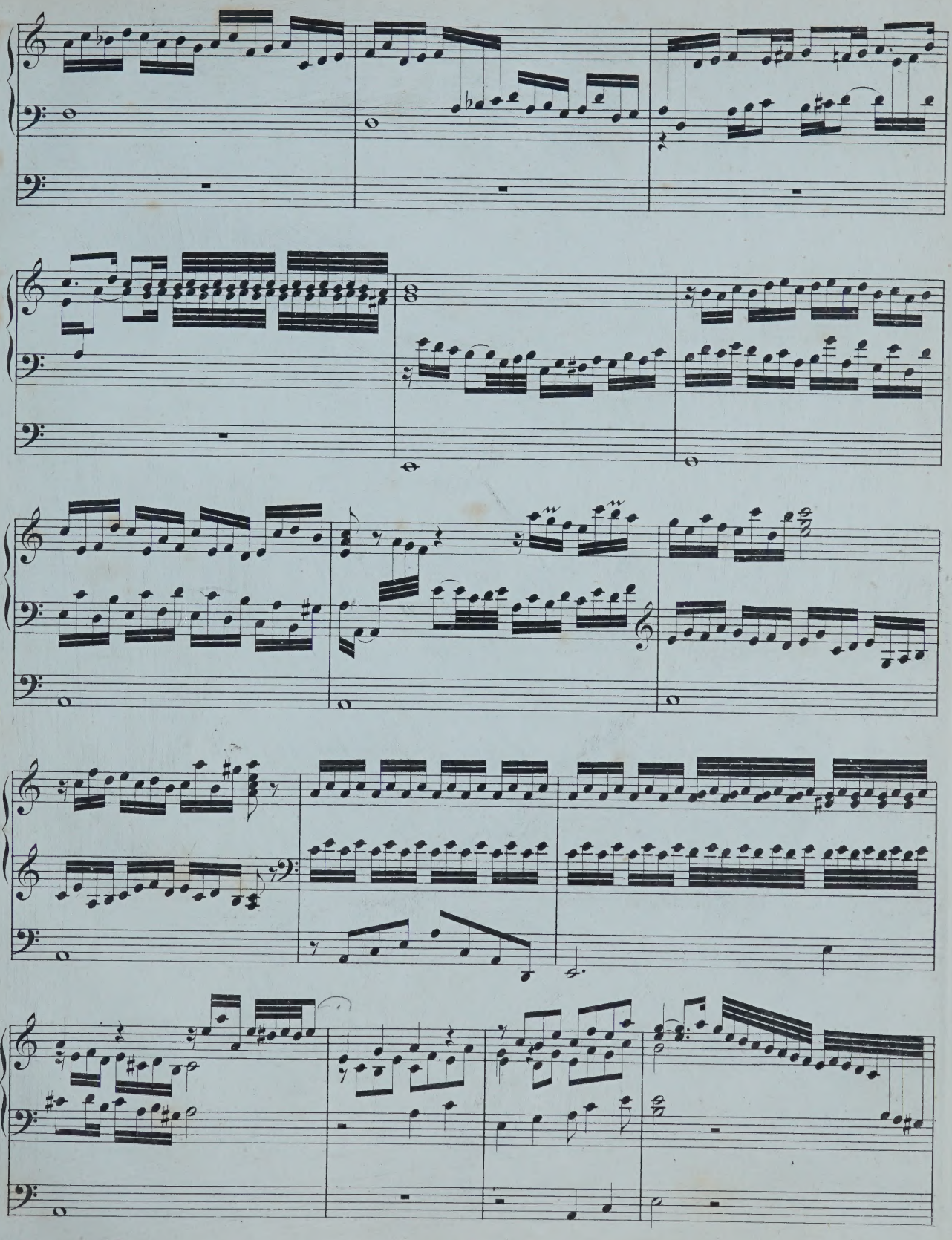
Praeludium.

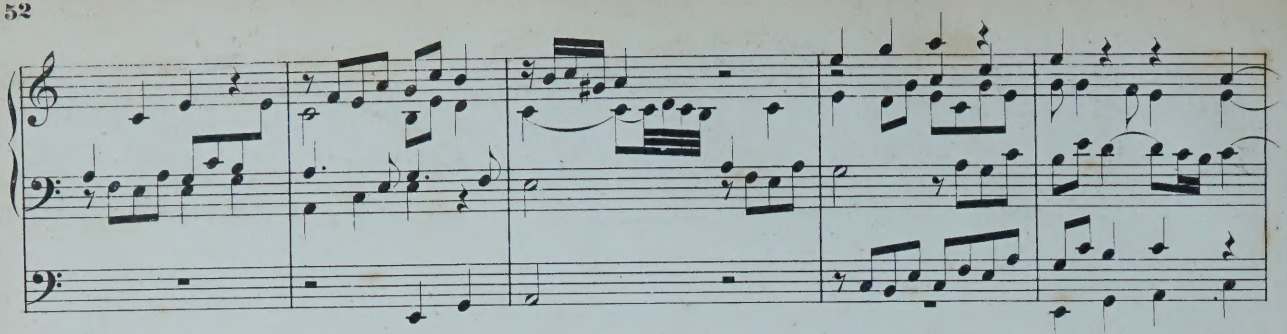


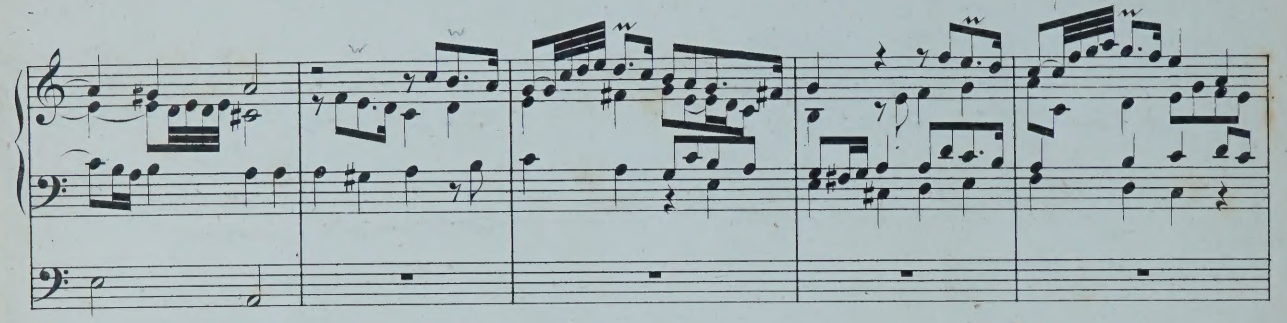


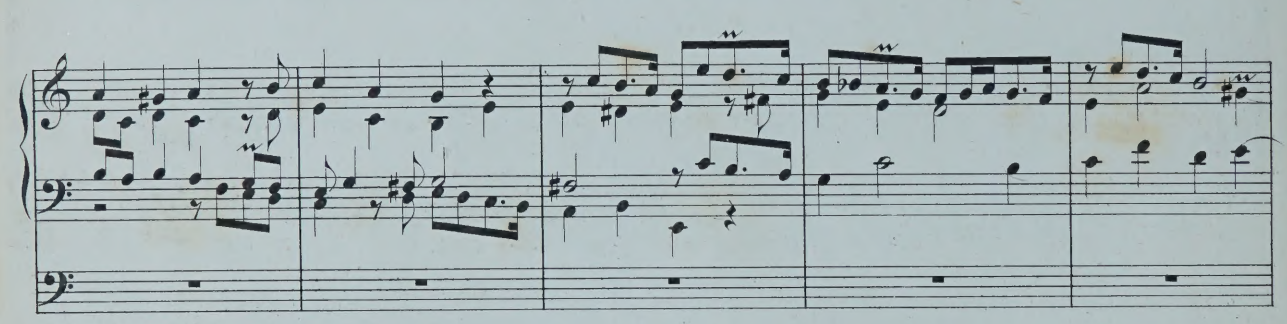
Te Deum laudamus. (Herr Gott dich loben wir.) *Primus versus.*

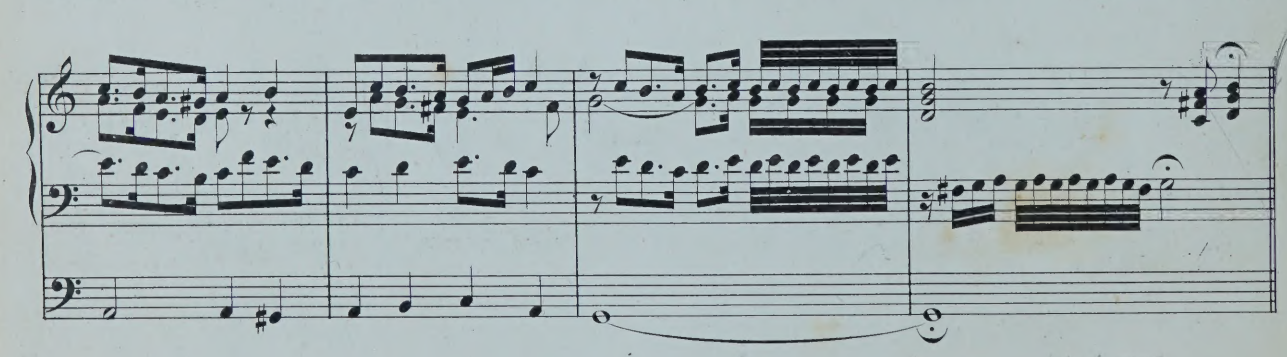




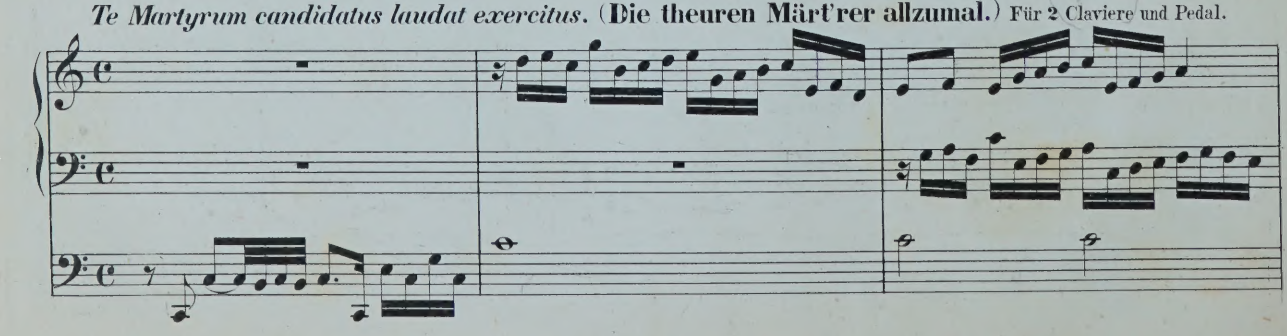


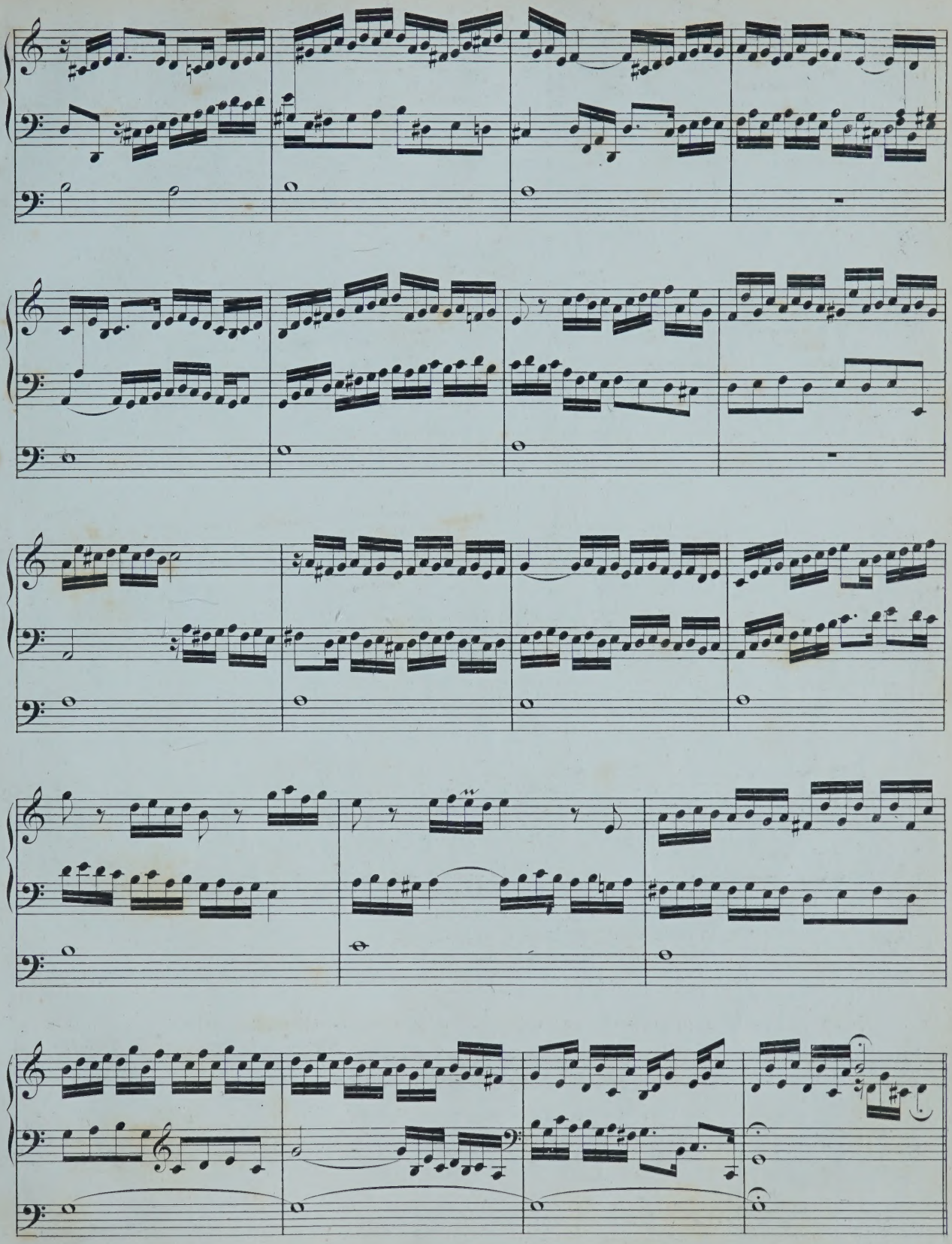




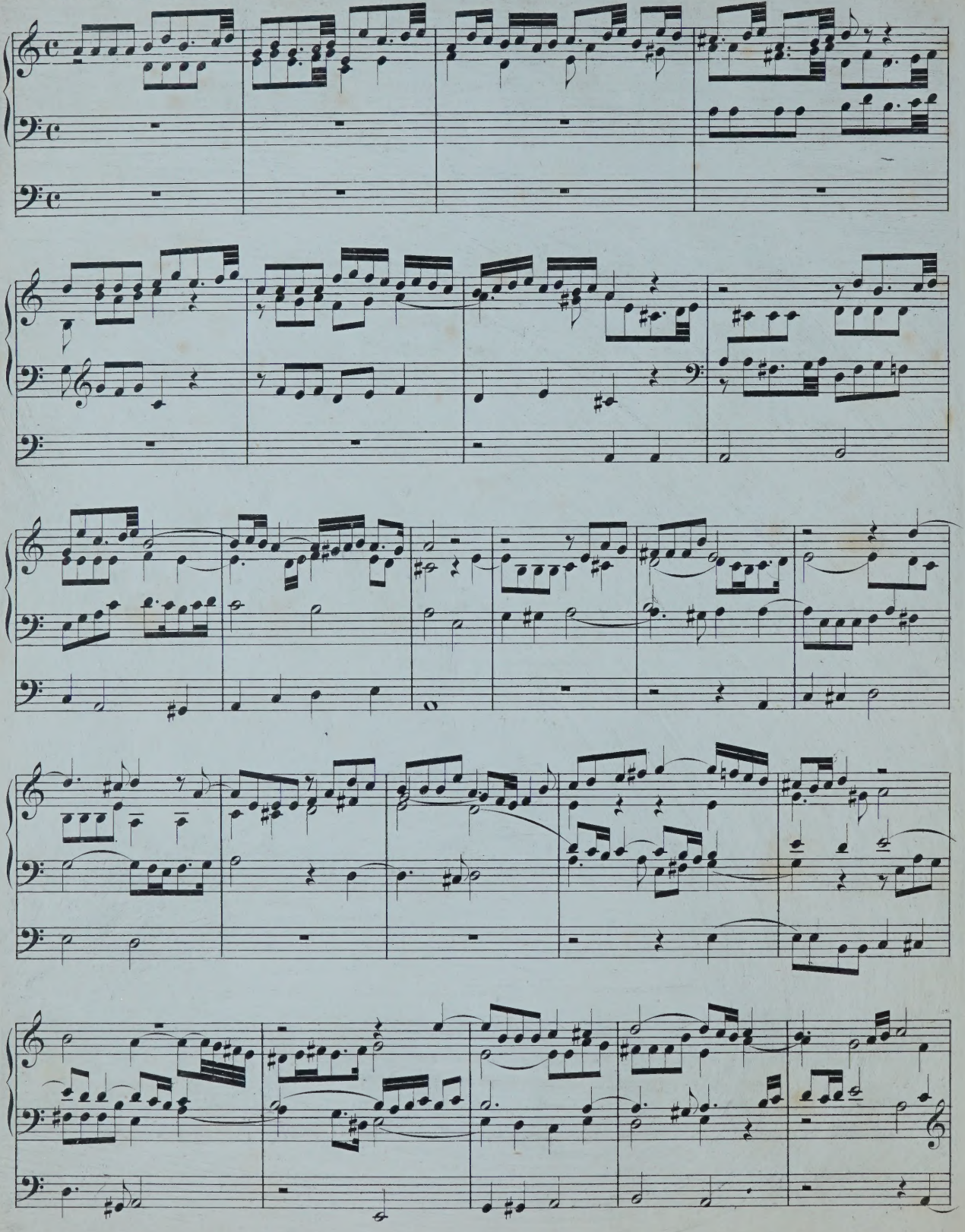


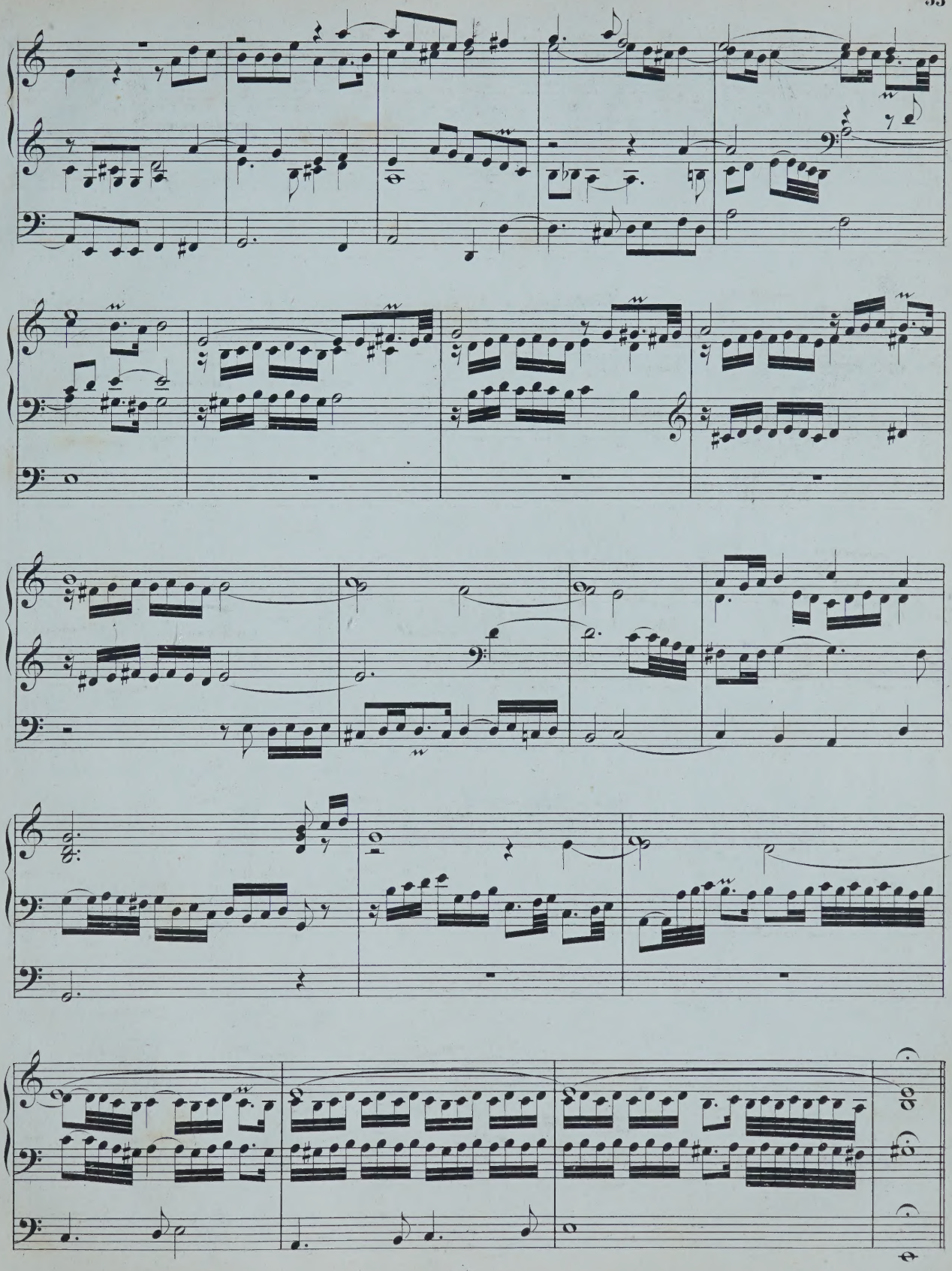
Te Martyrum candidatus laudat exercitus. (**Die theuren Märt'rer allzumal.**) Für 2 Claviere und Pedal.





Tu devicto mortis aculeo. (Du hast dem Tod zerstört sein Macht.)

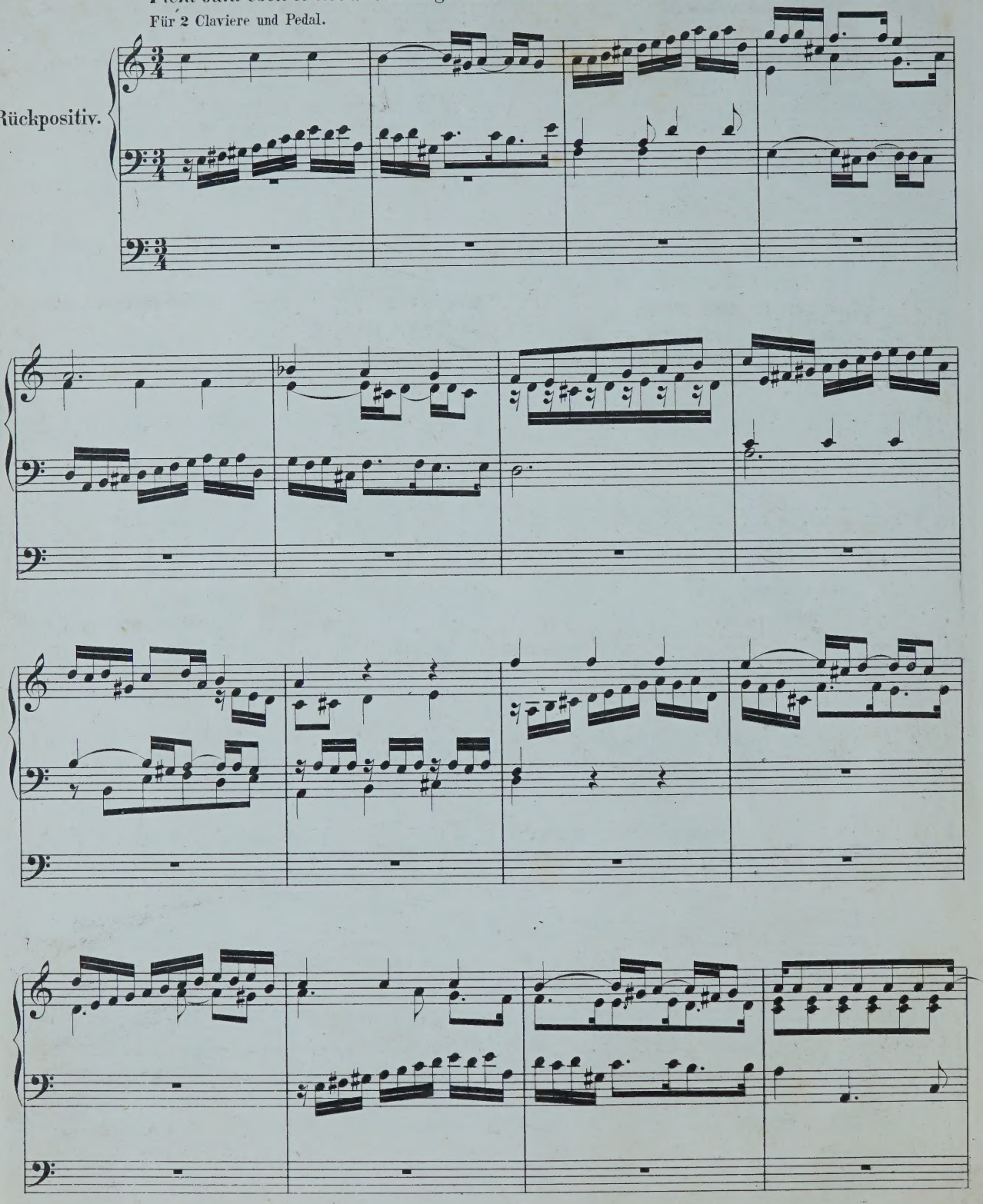


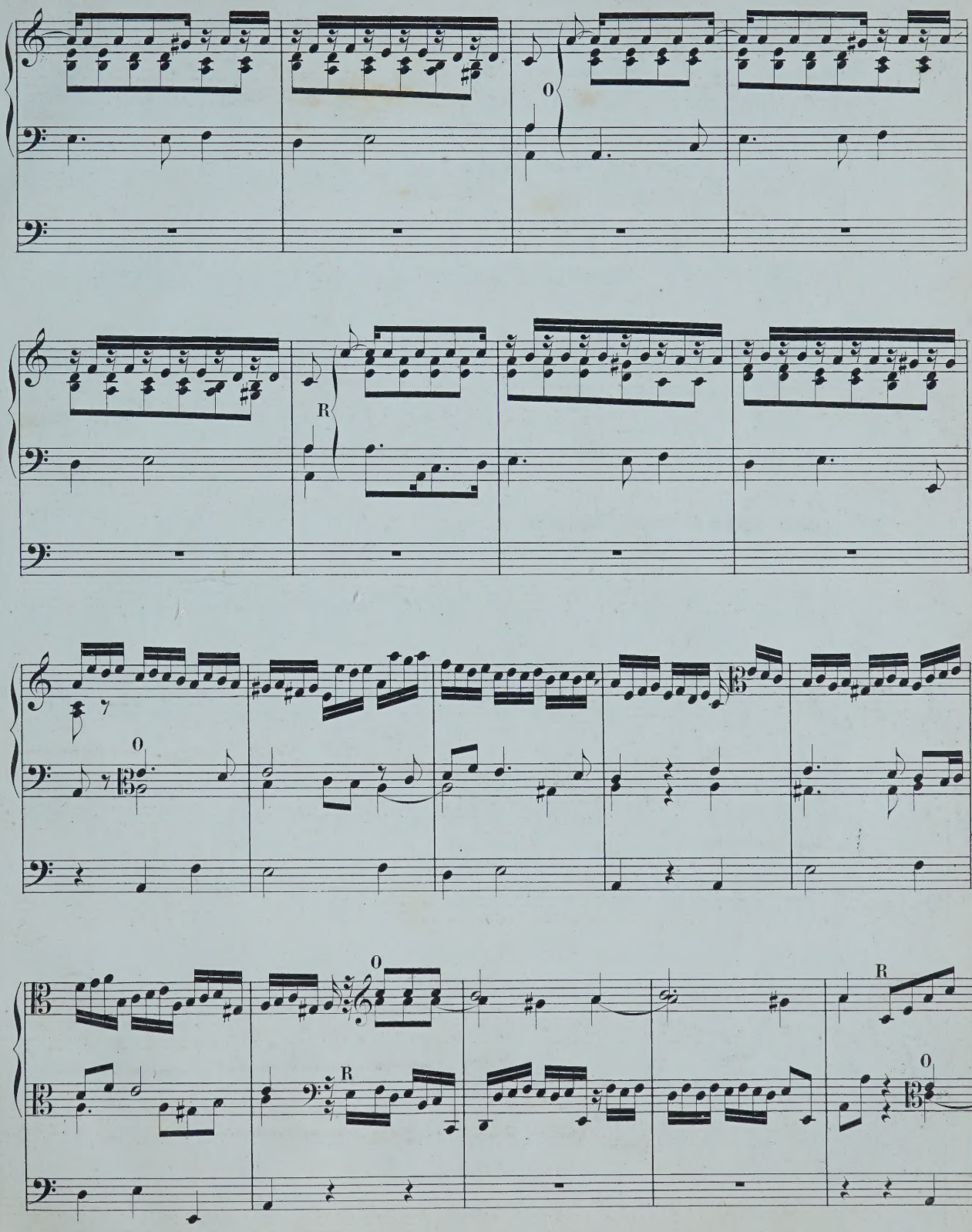


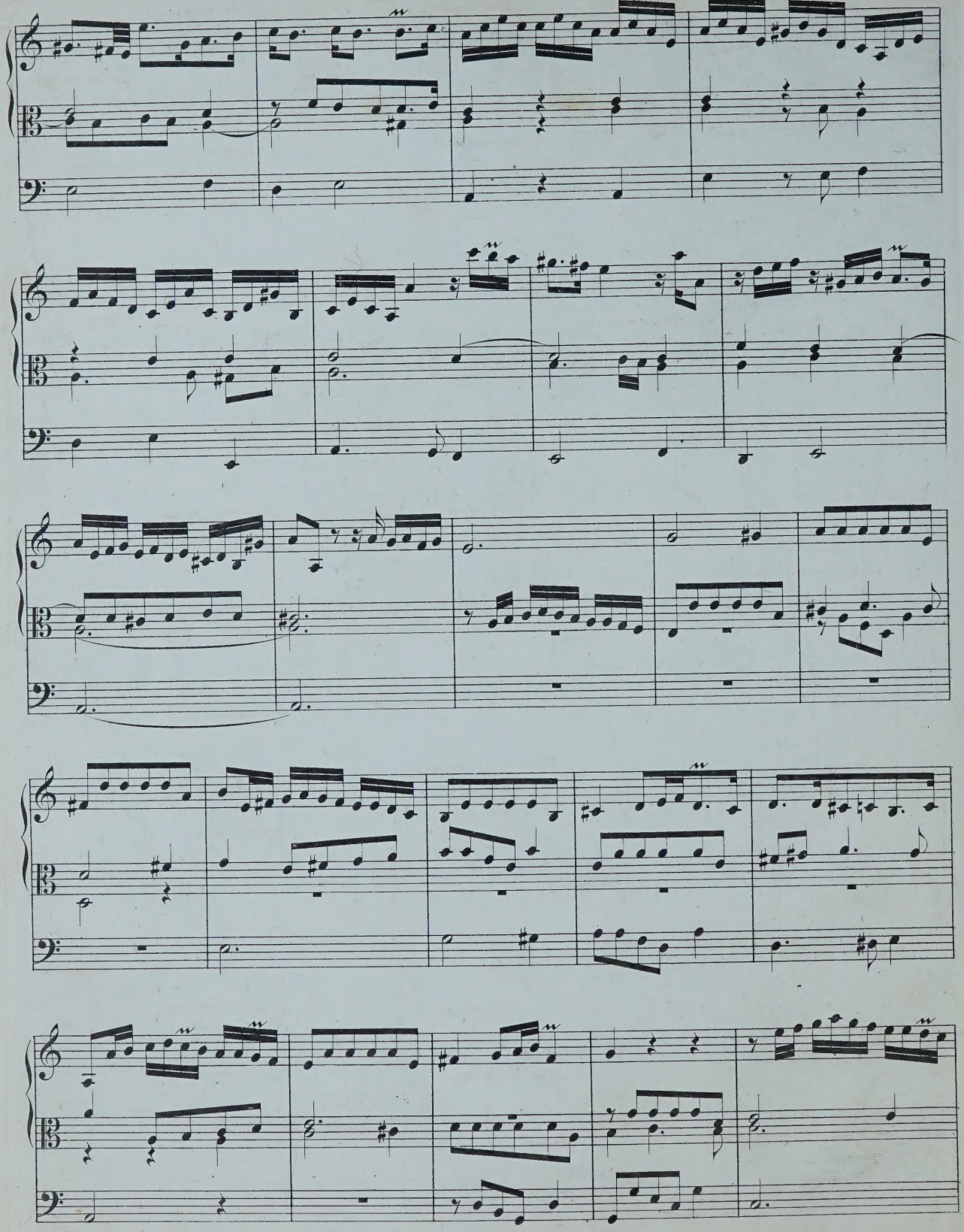
Pleni sunt coeli et terra. (**Dein göttlich Macht und Herrlichkeit.**) *Secundus versus.*

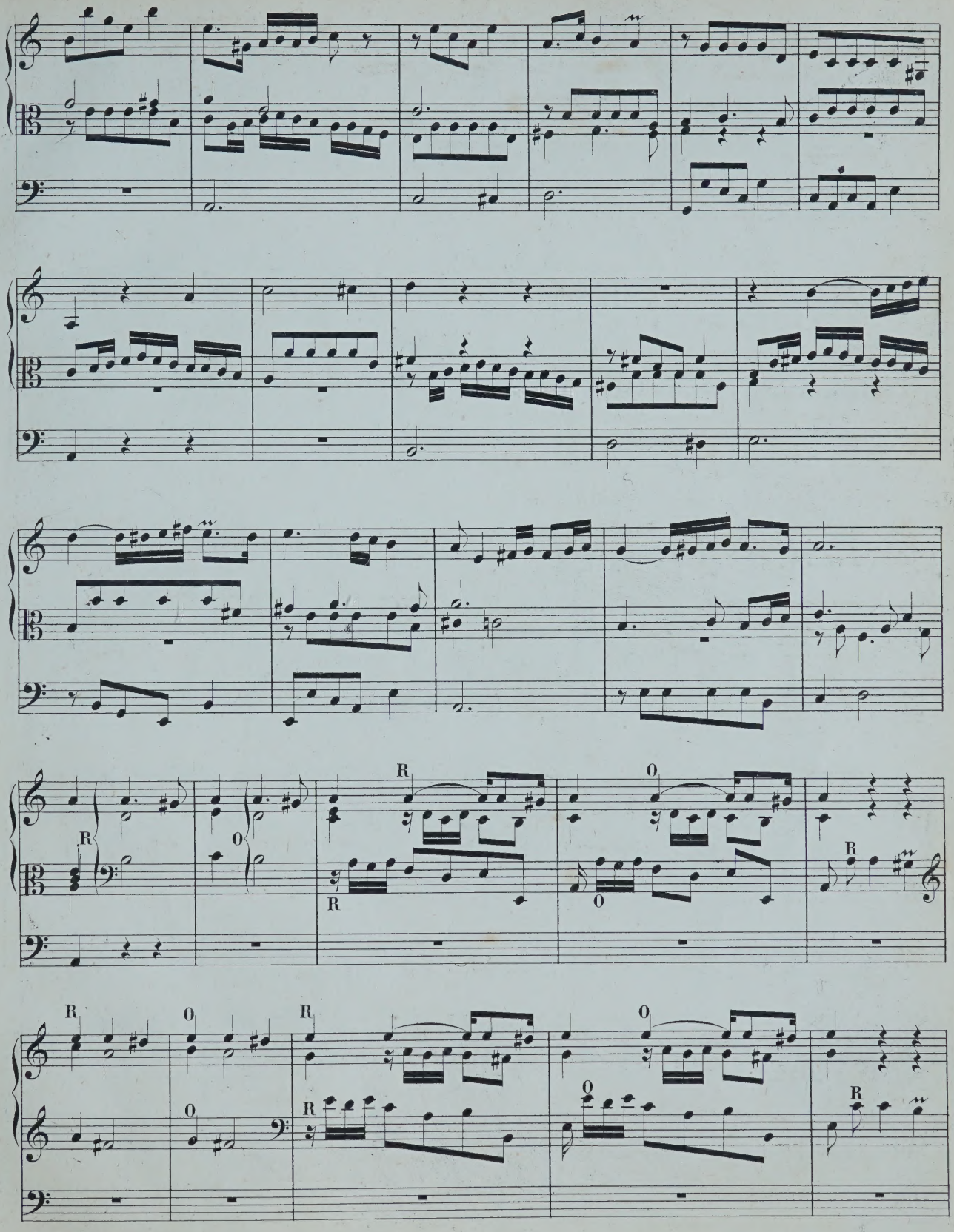
Für 2 Claviere und Pedal.

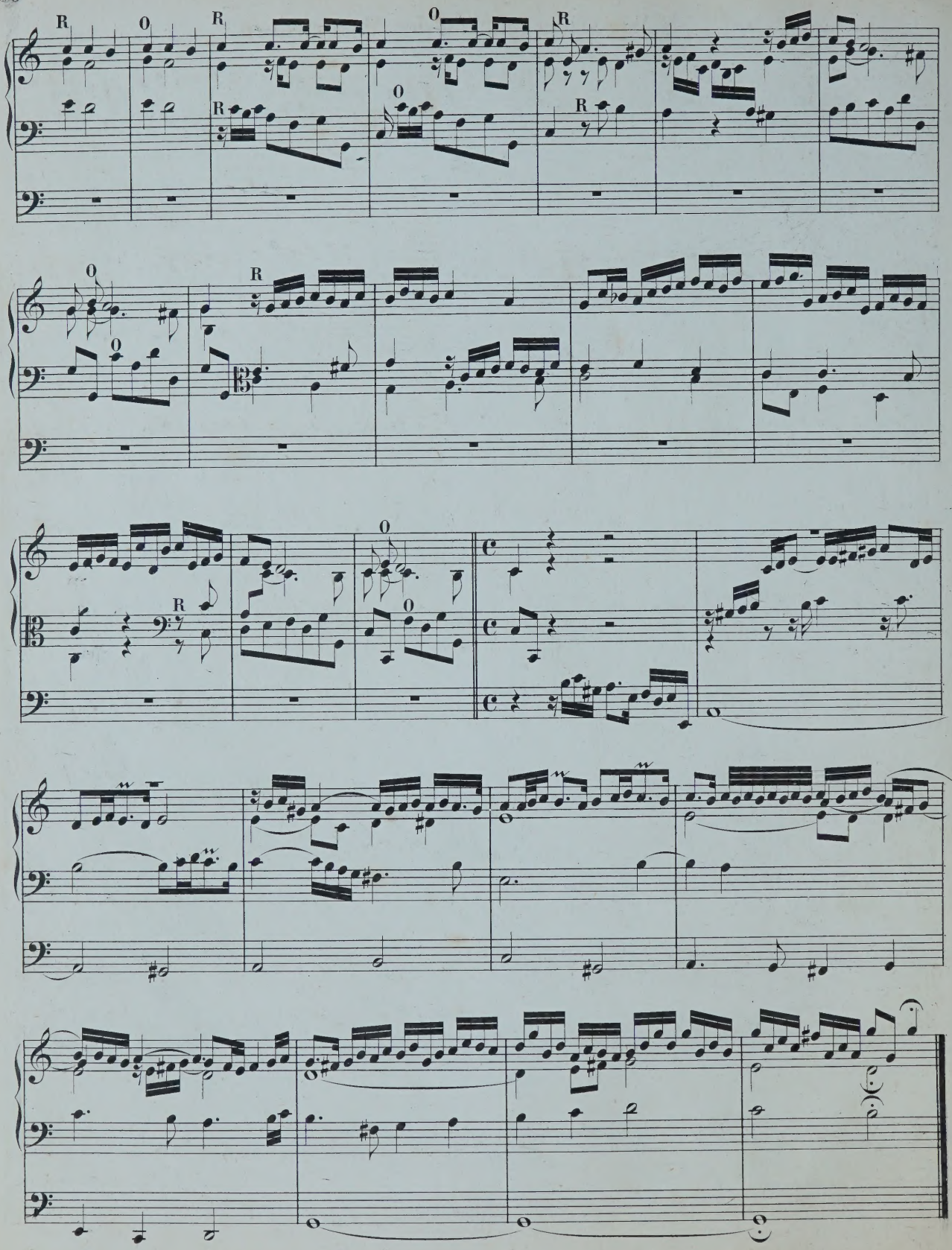
Rückpositiv.



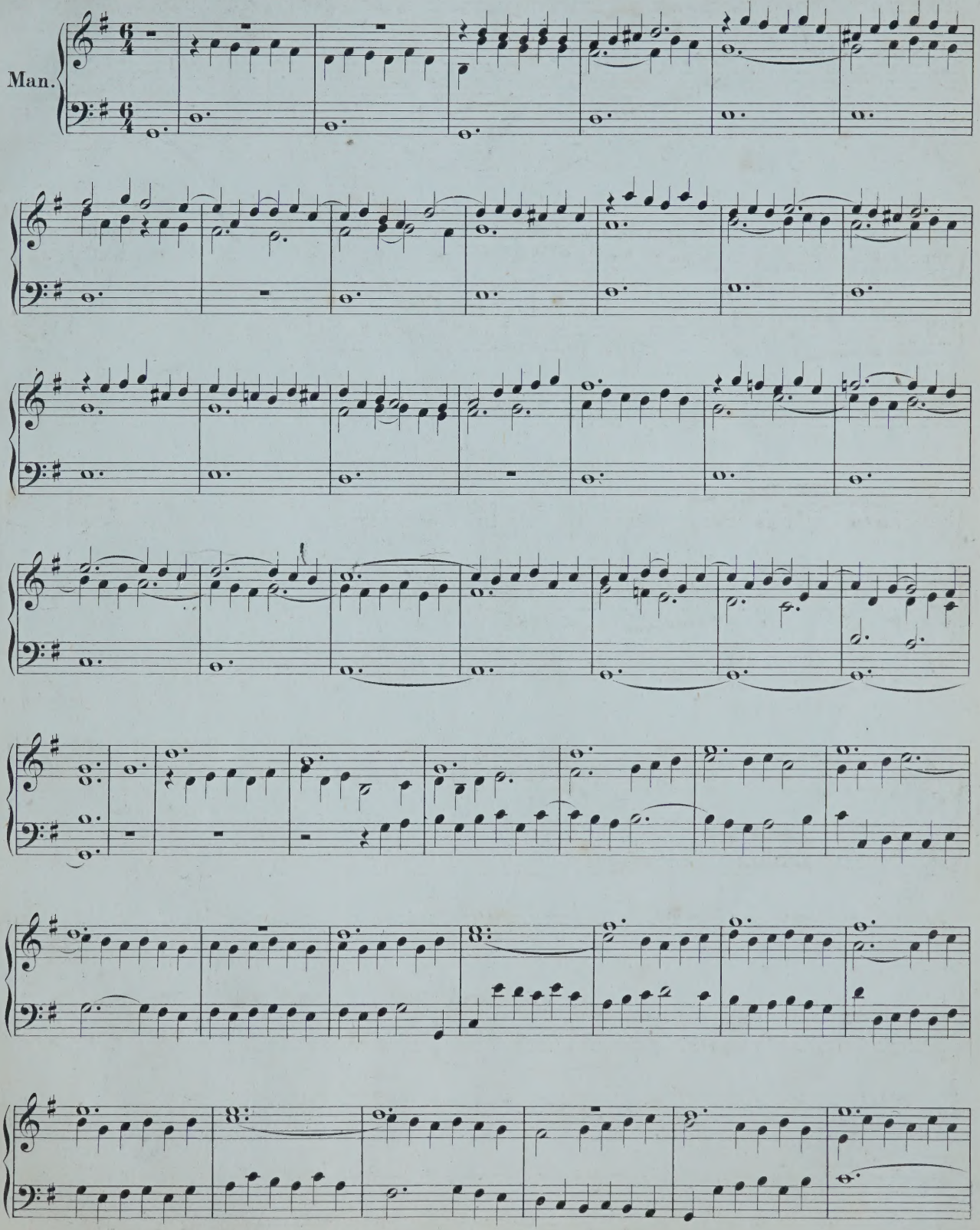

O
R
O
O
R
R
O

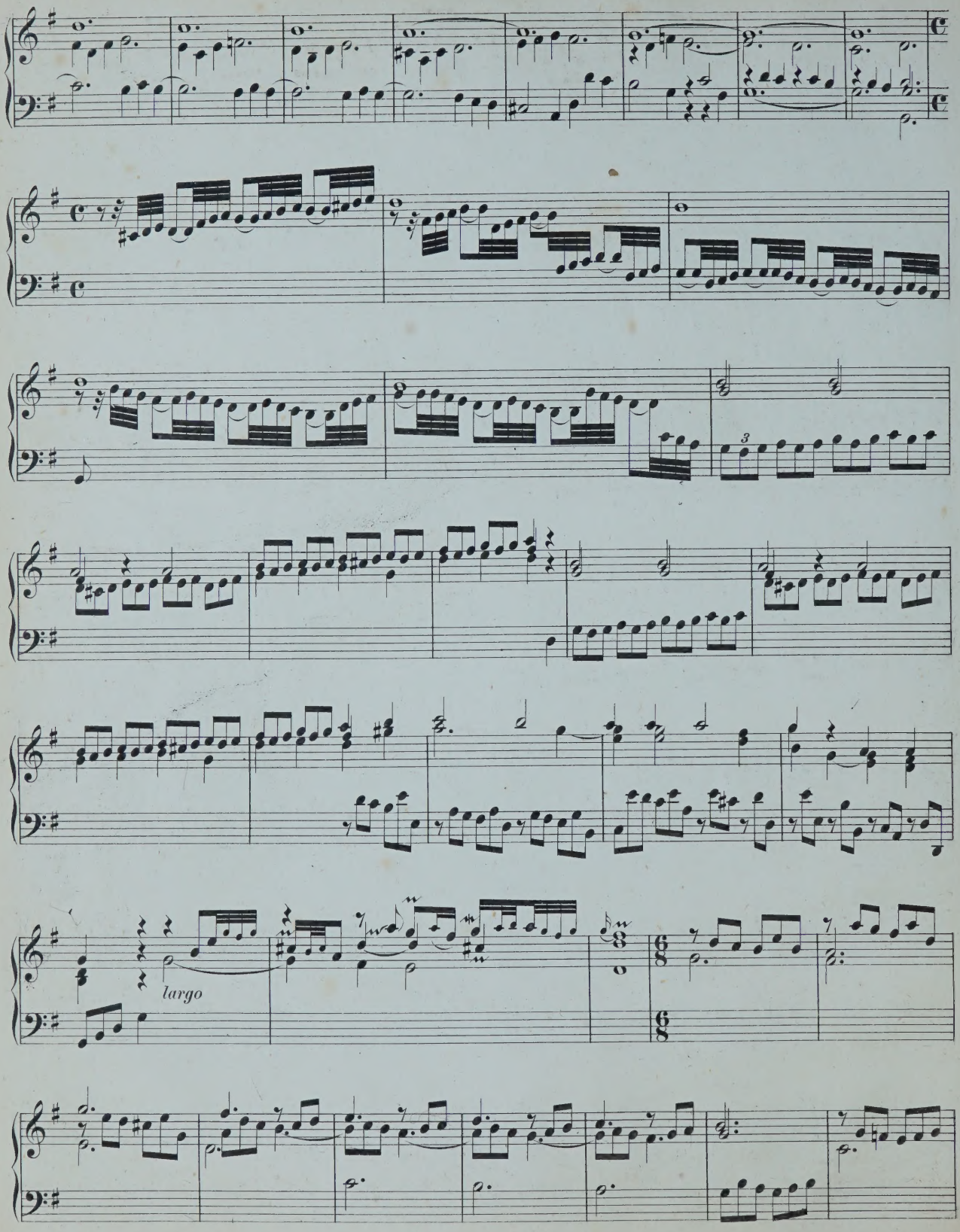


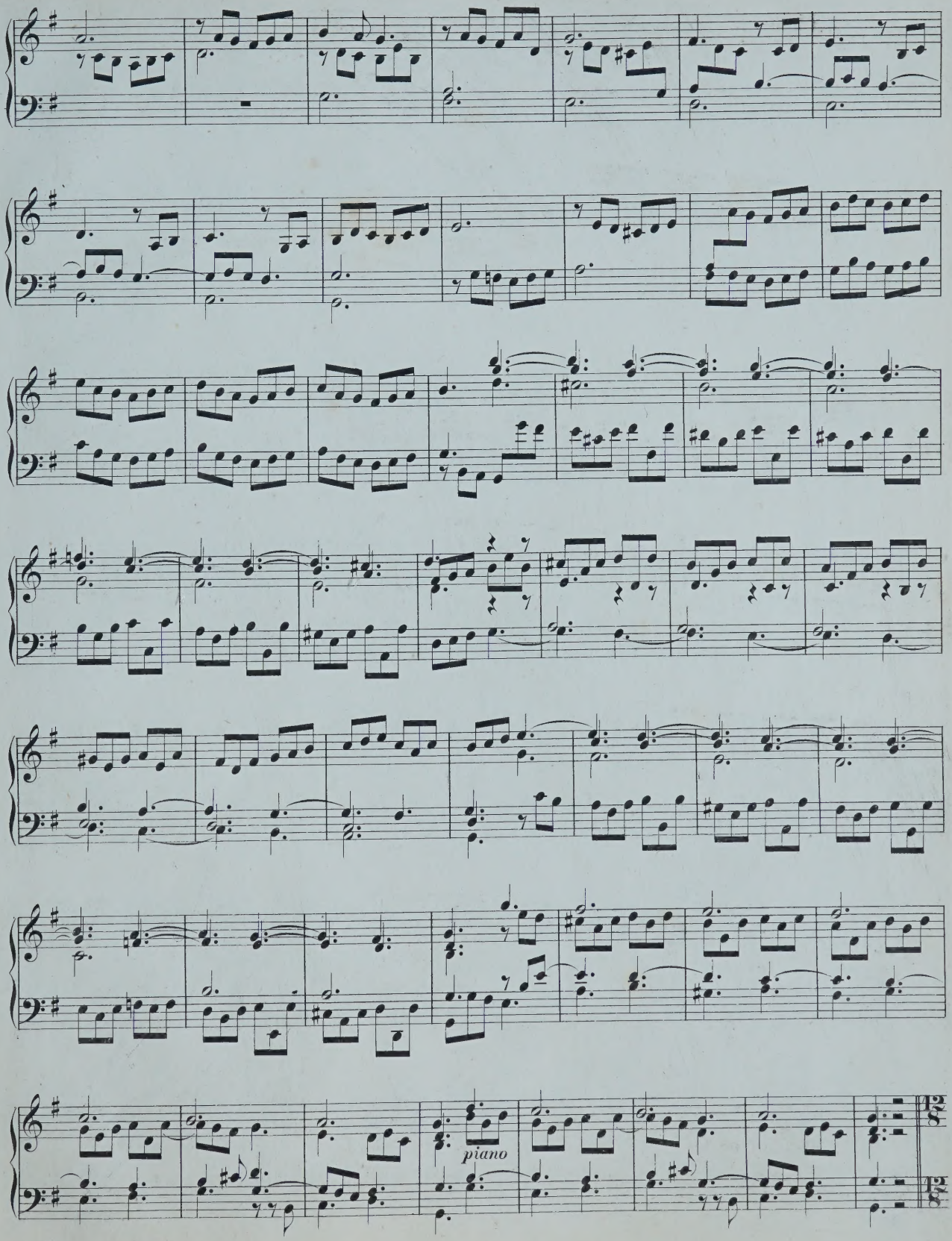

R
O
R
O
R
R
O
R
O
R
O
R
O
R
O
R

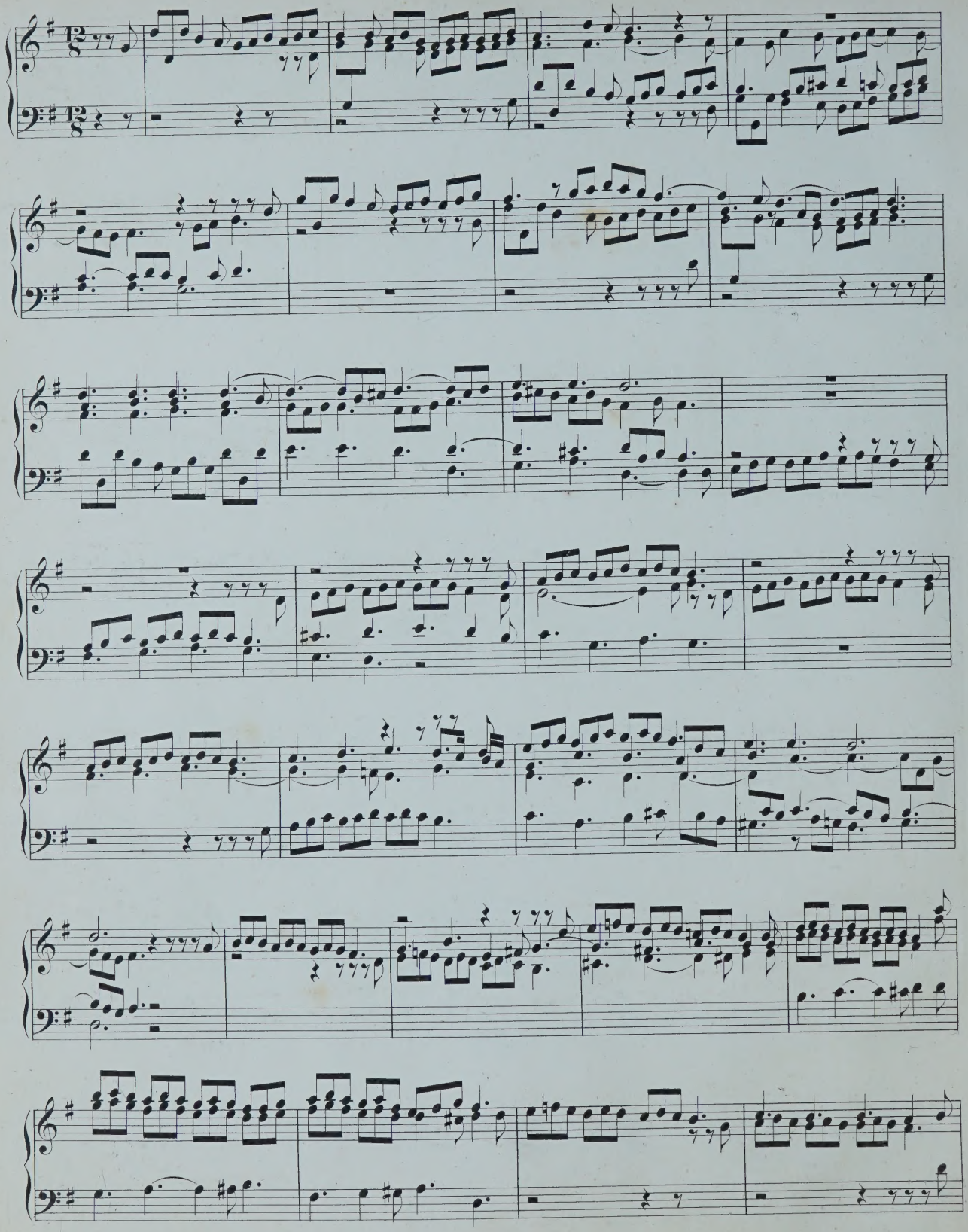


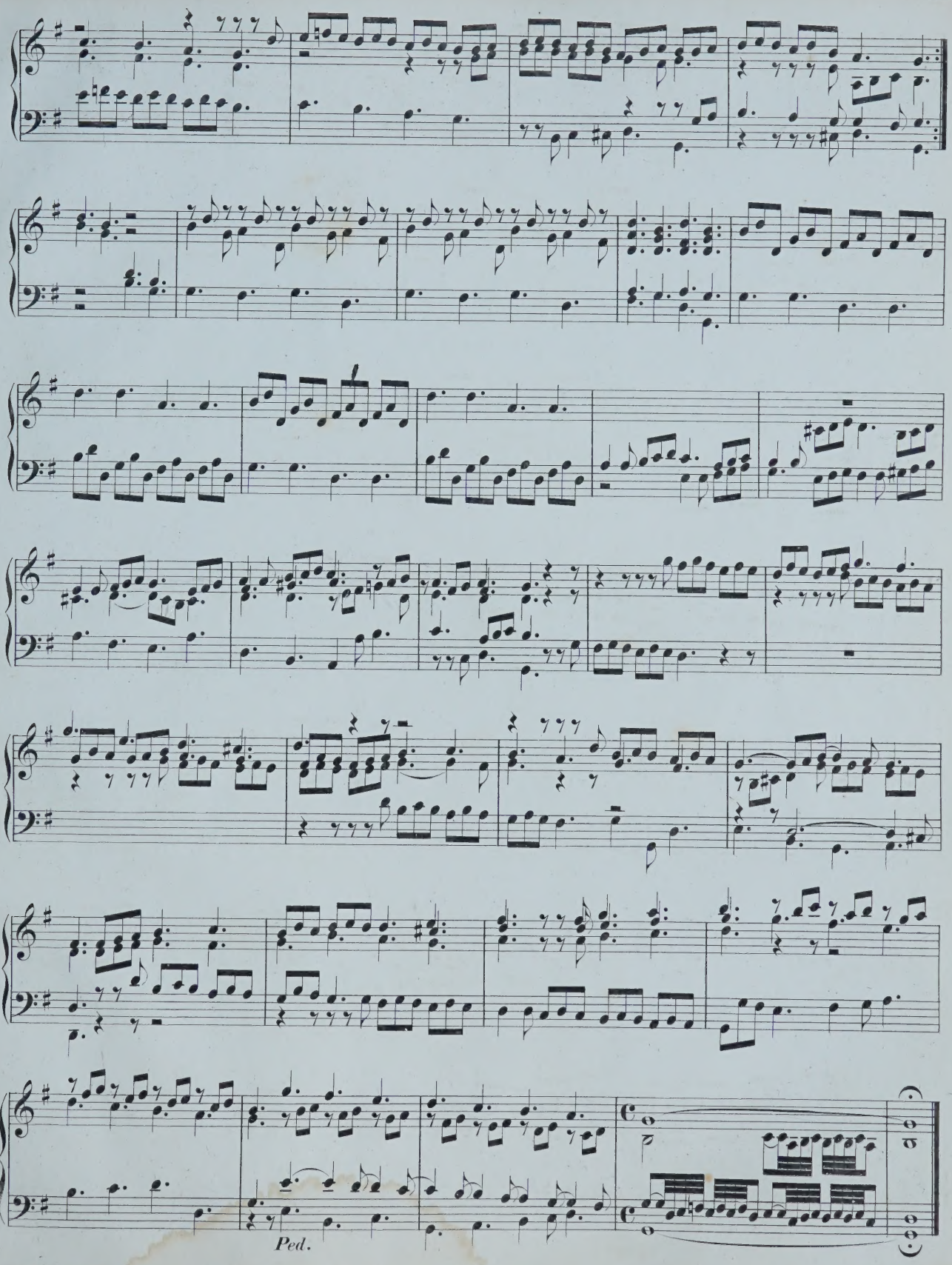
8. Wie schön leuchtet der Morgenstern.




largo


piano

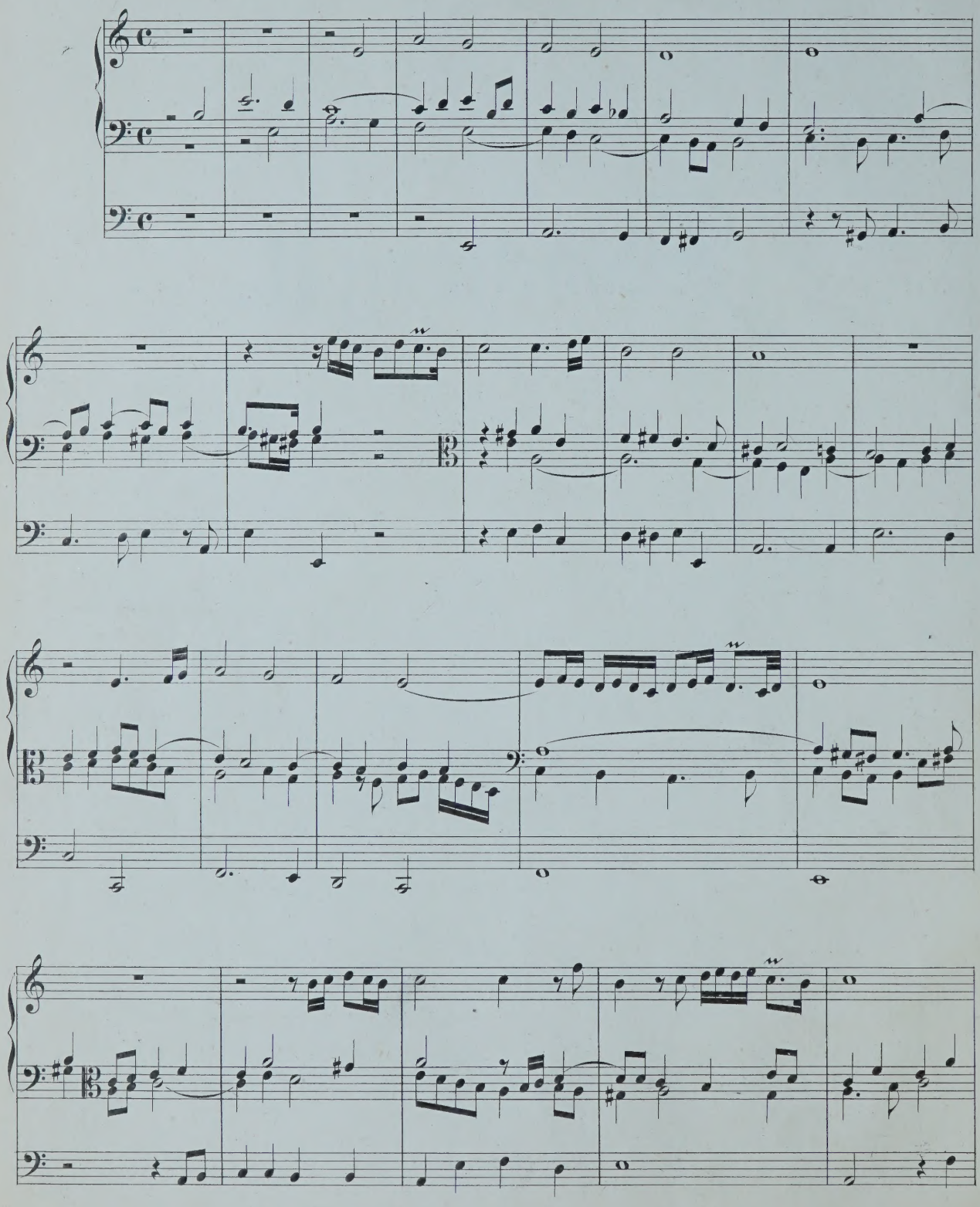


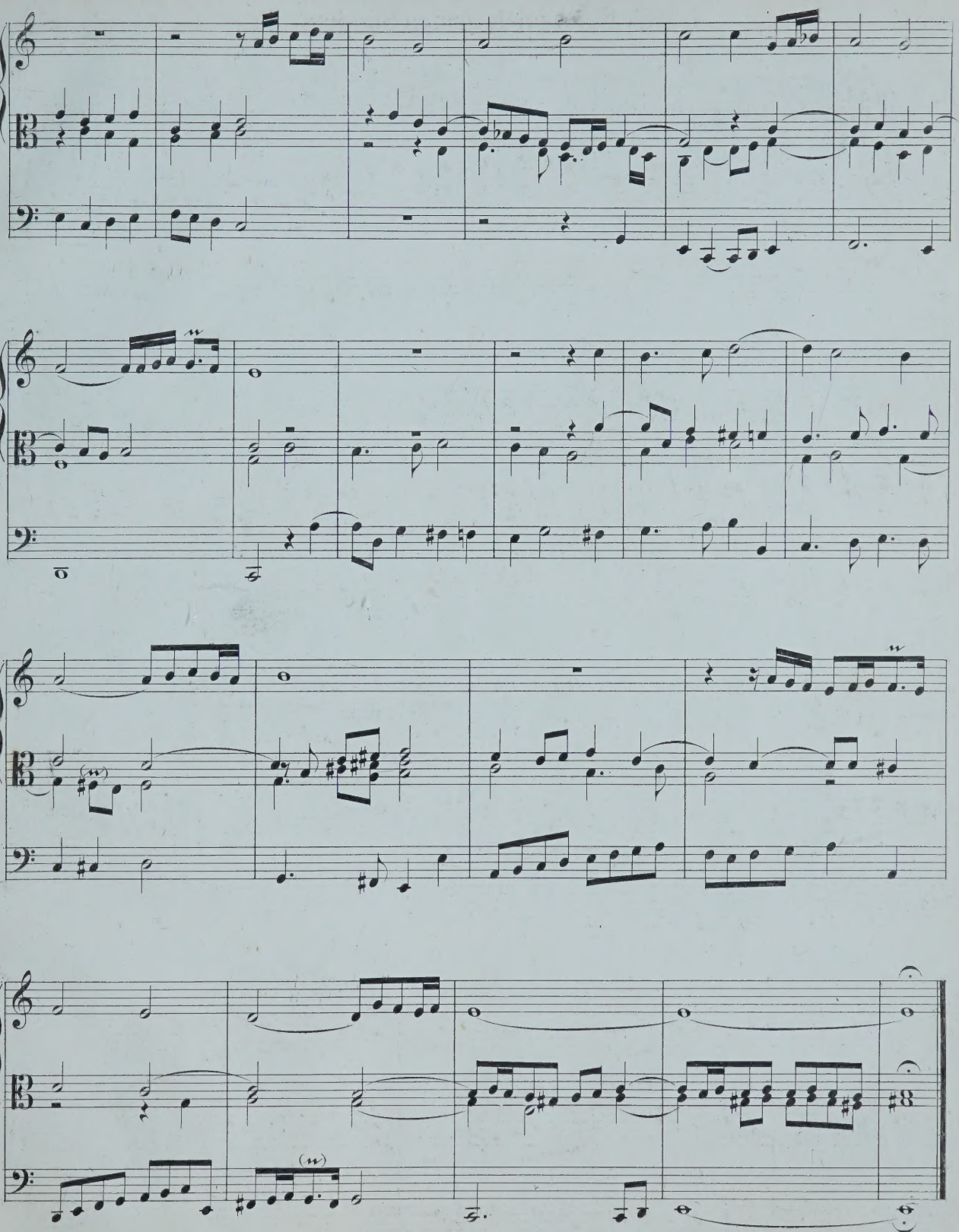

Ped.

Abtheilung II.

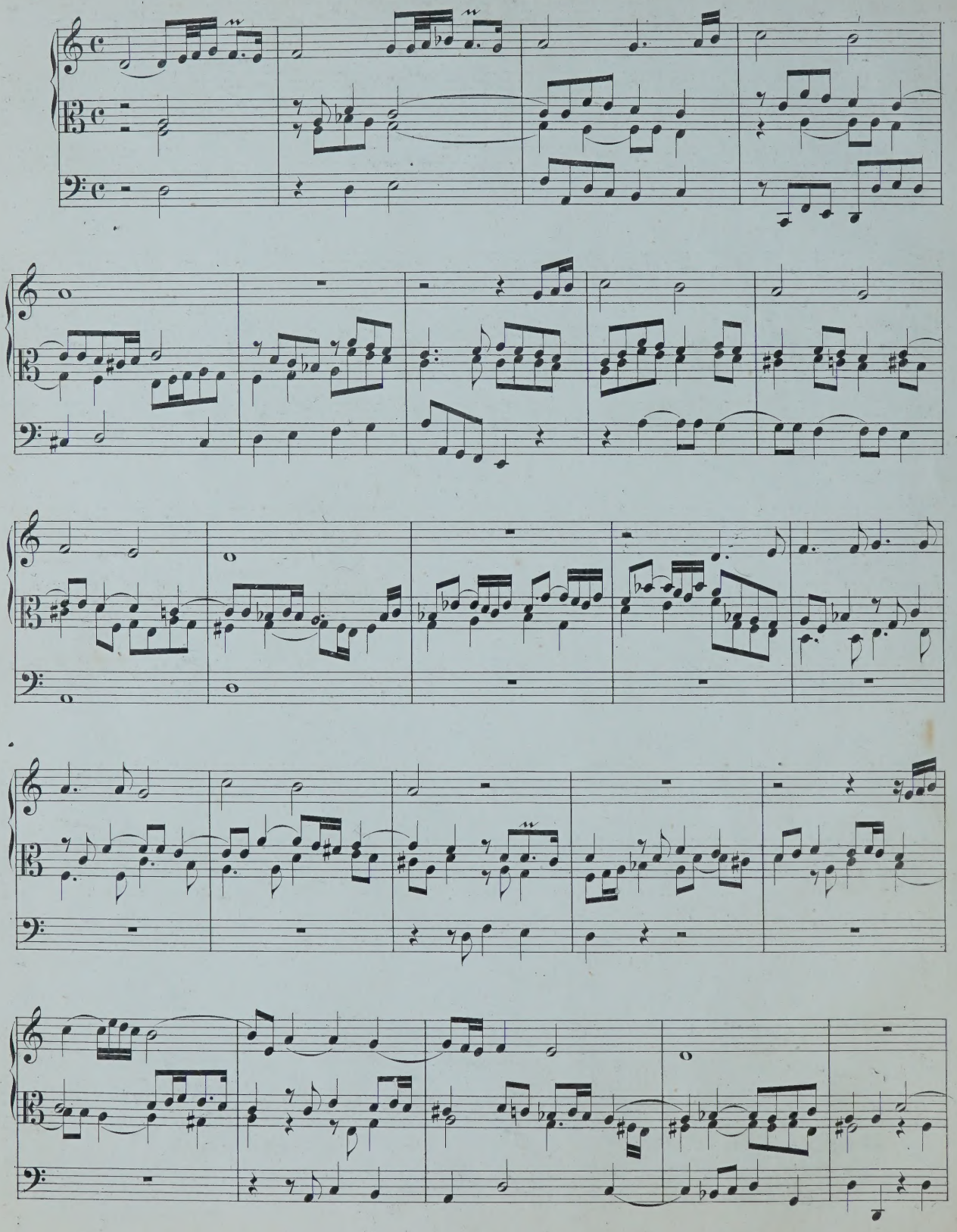
14361.

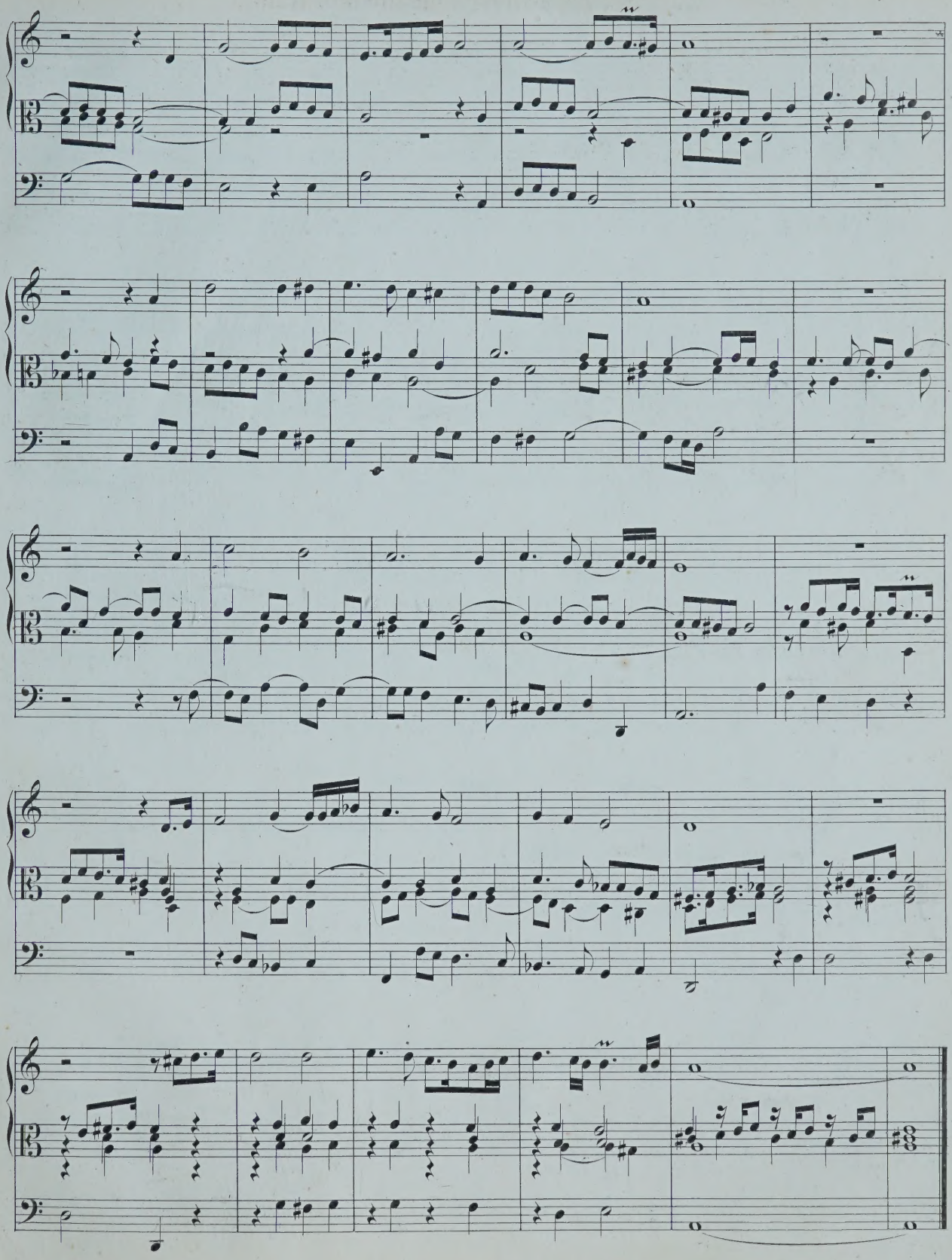
1. Ach Herr, mich armen Sünder.



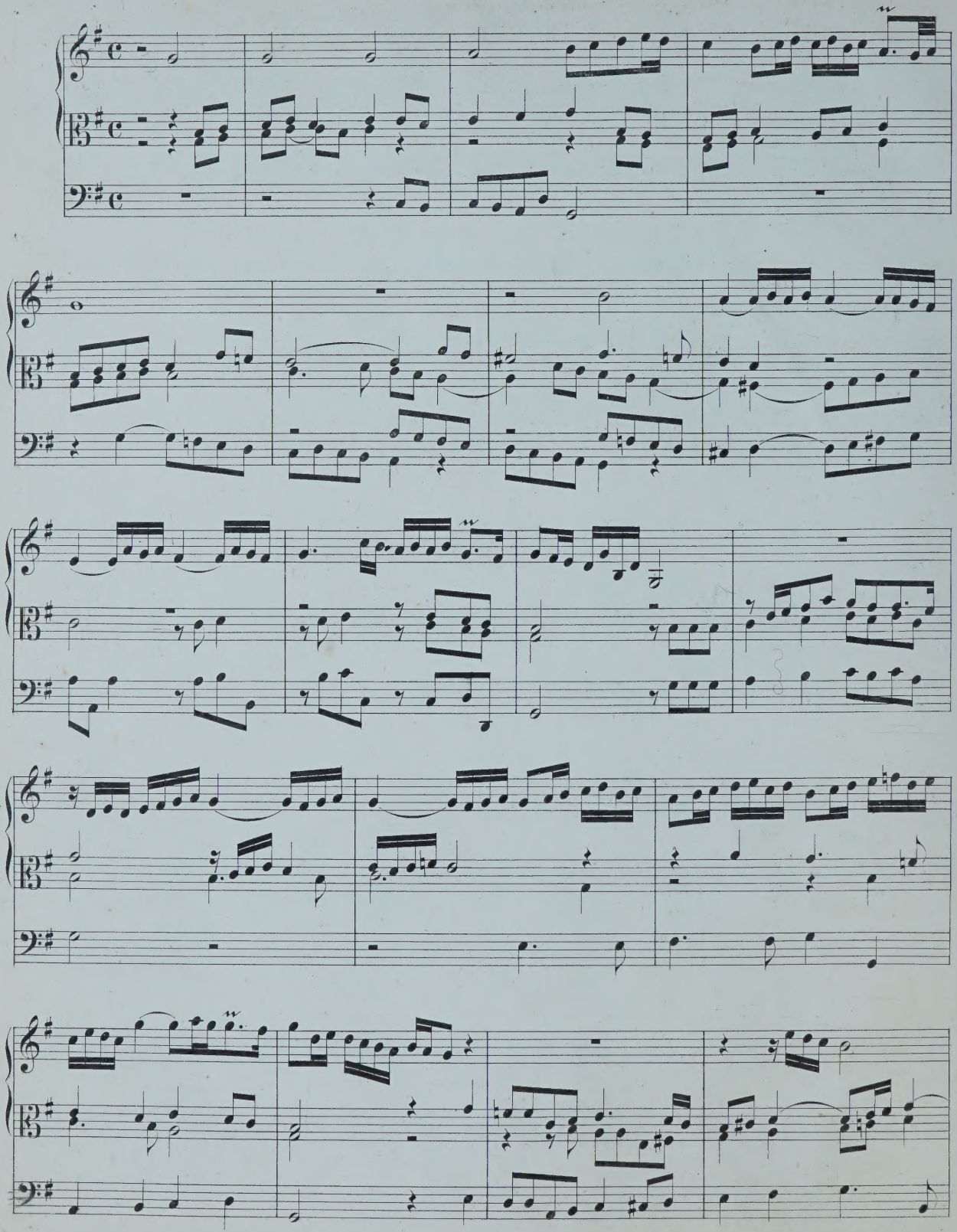


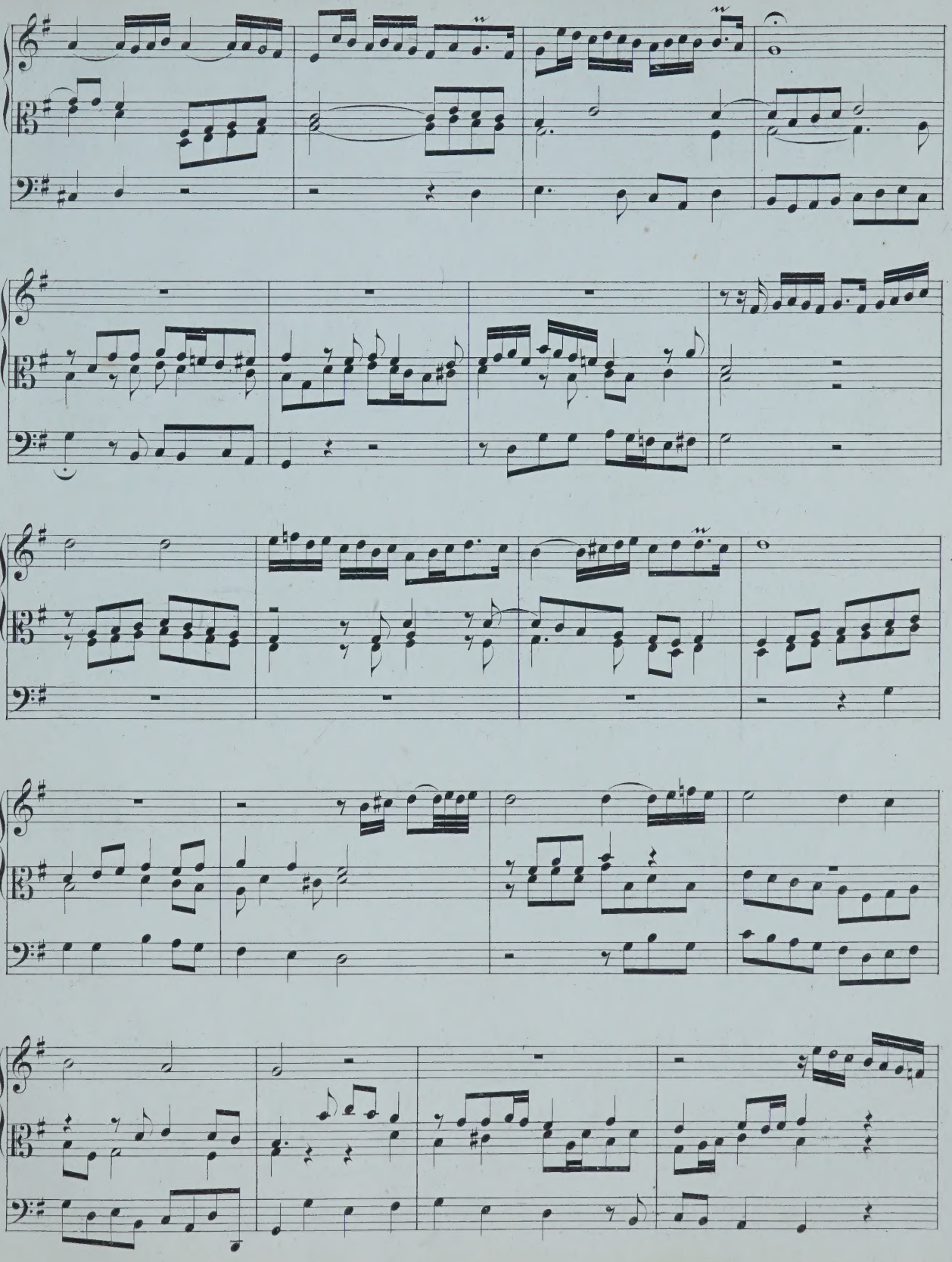
2. Christ unser Herr zum Jordan kam.

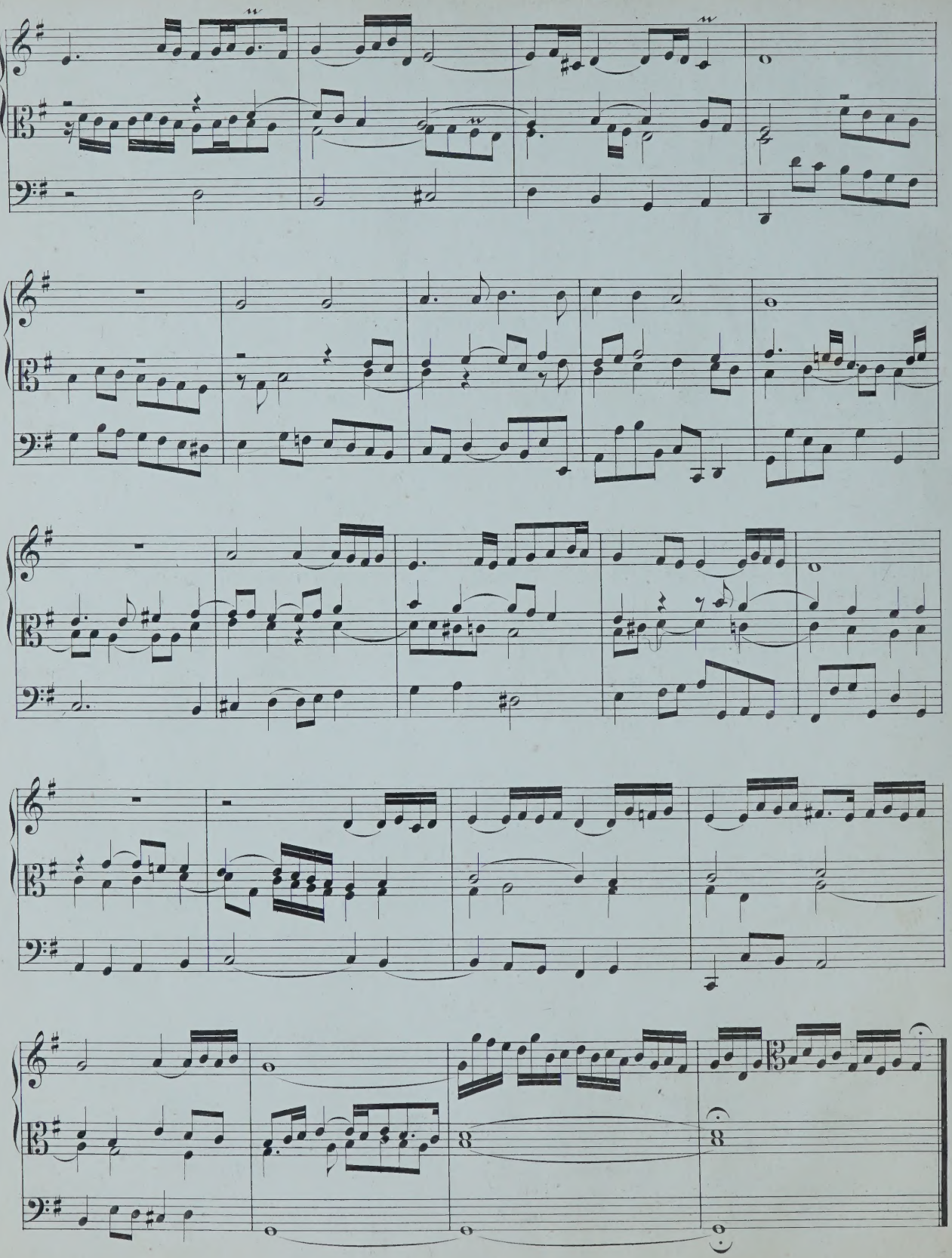




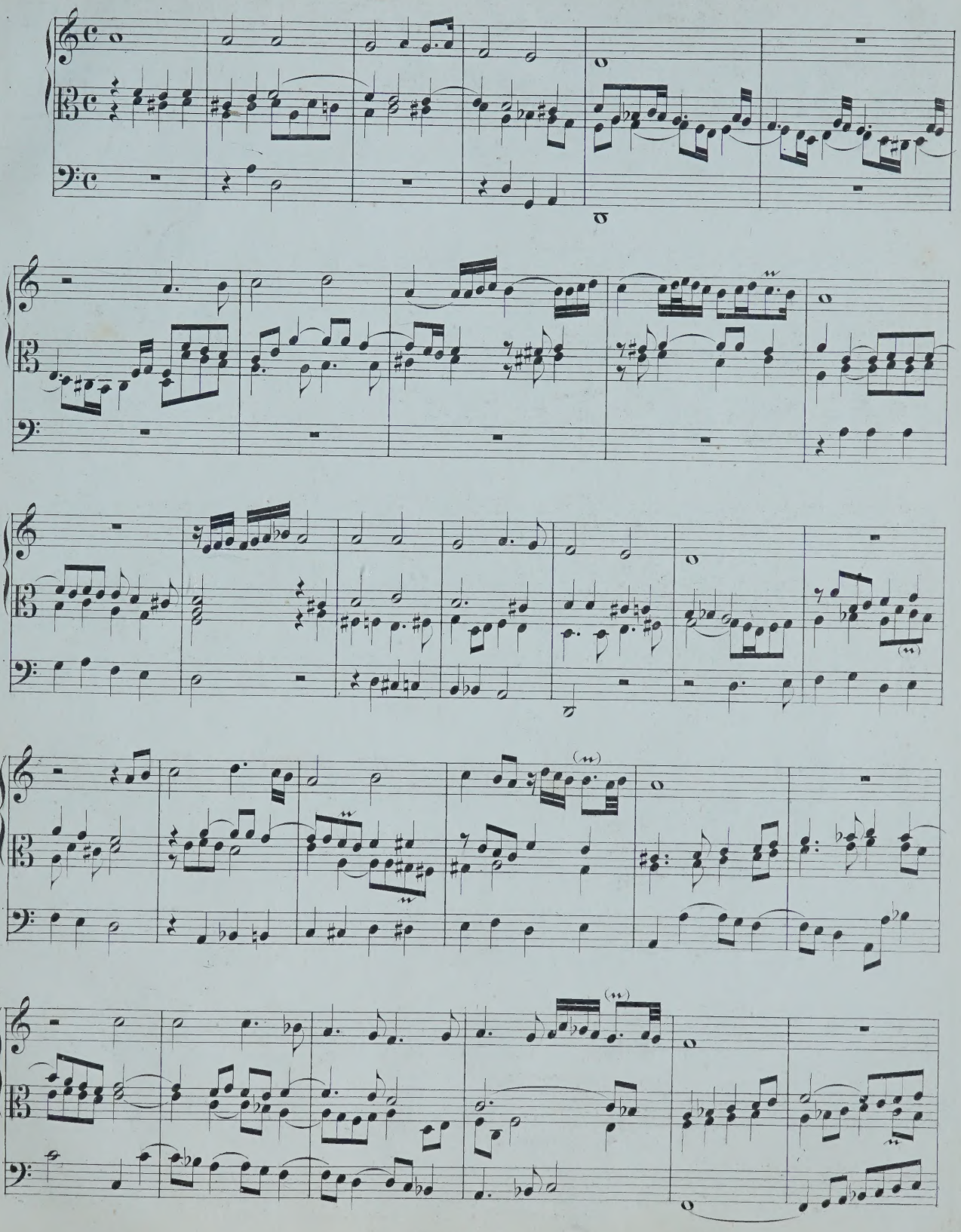
3. Der Tag, der ist so freudenreich.

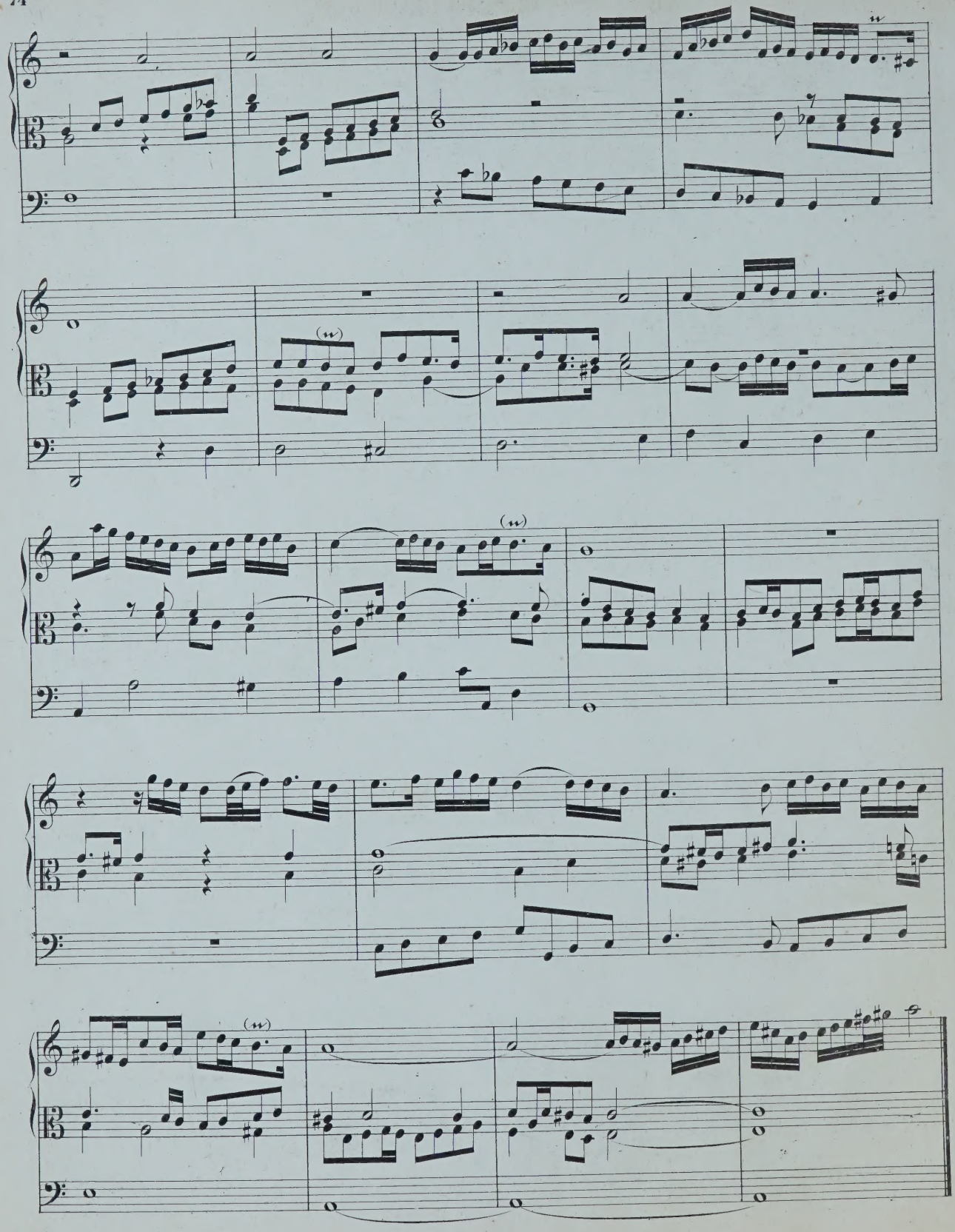




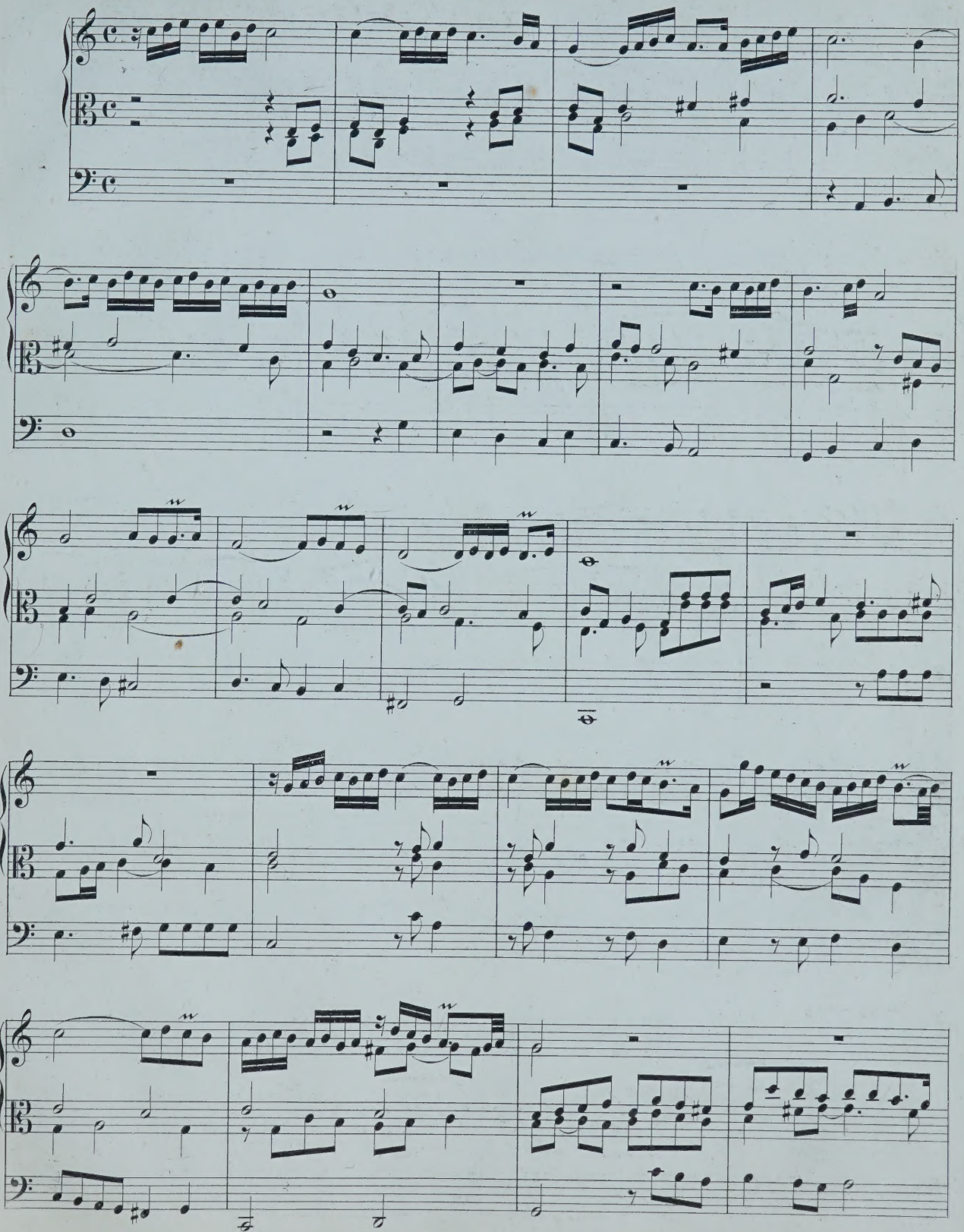


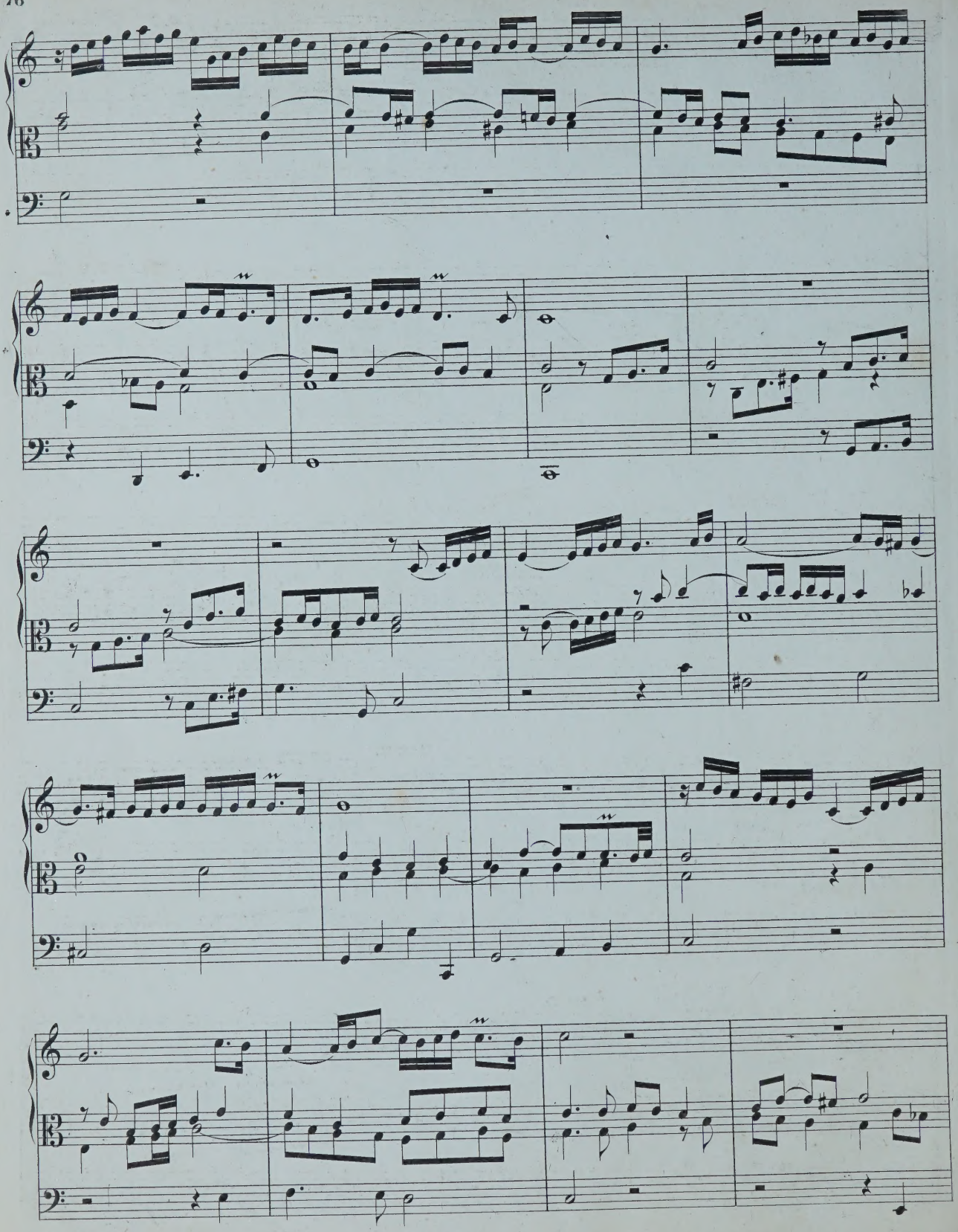
4. Durch Adams Fall ist ganz verderbt.

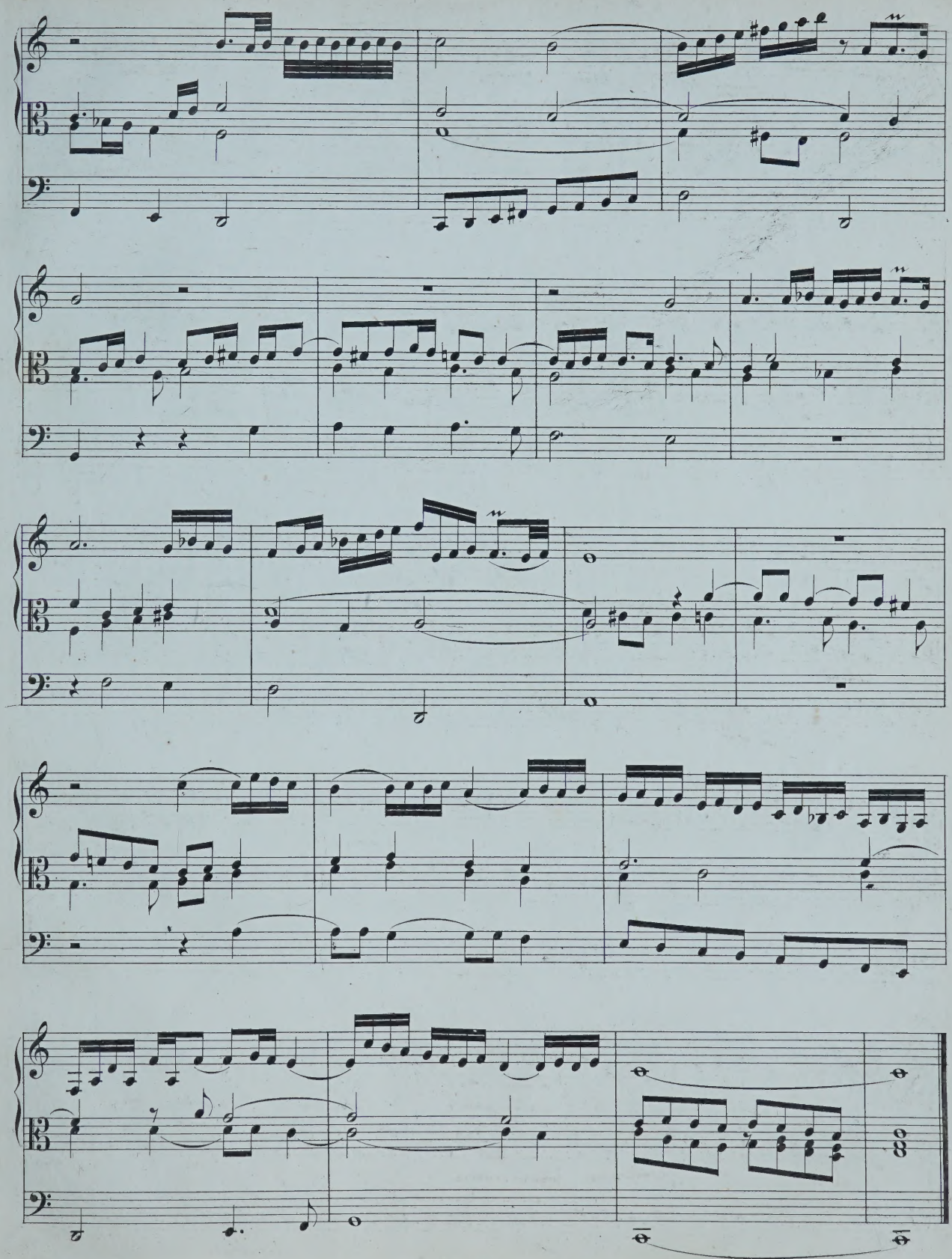




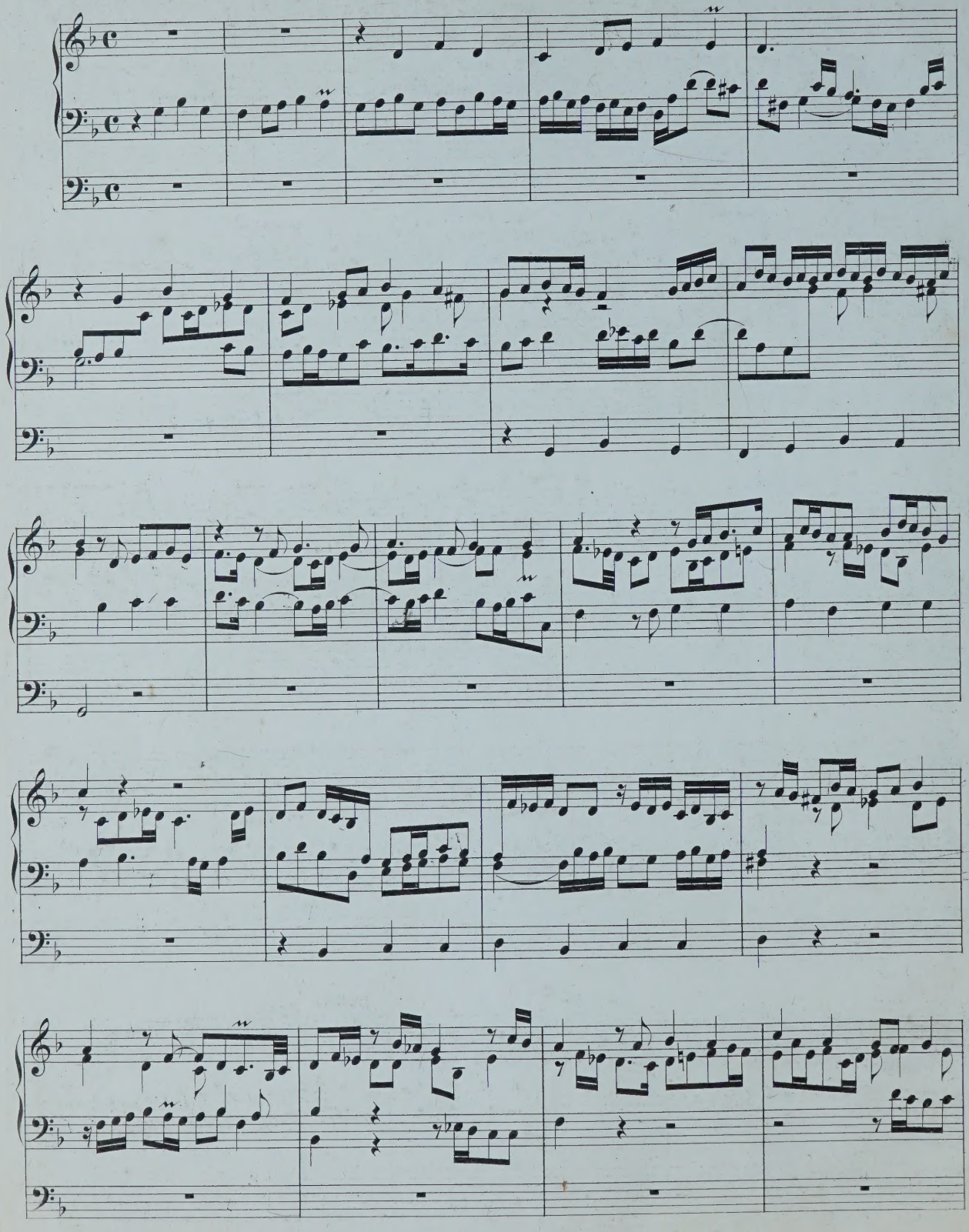
5. Ein feste Burg ist unser Gott.

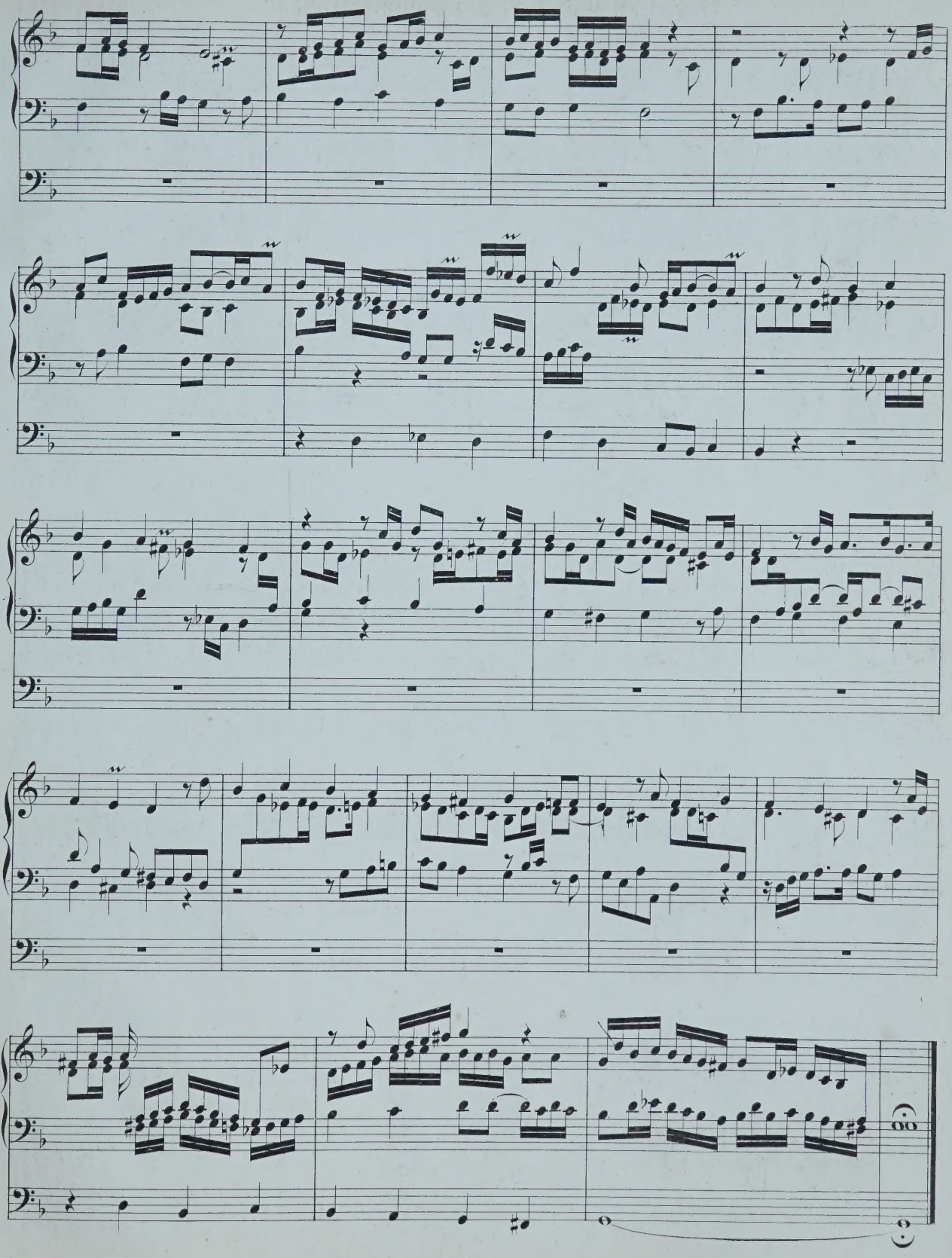




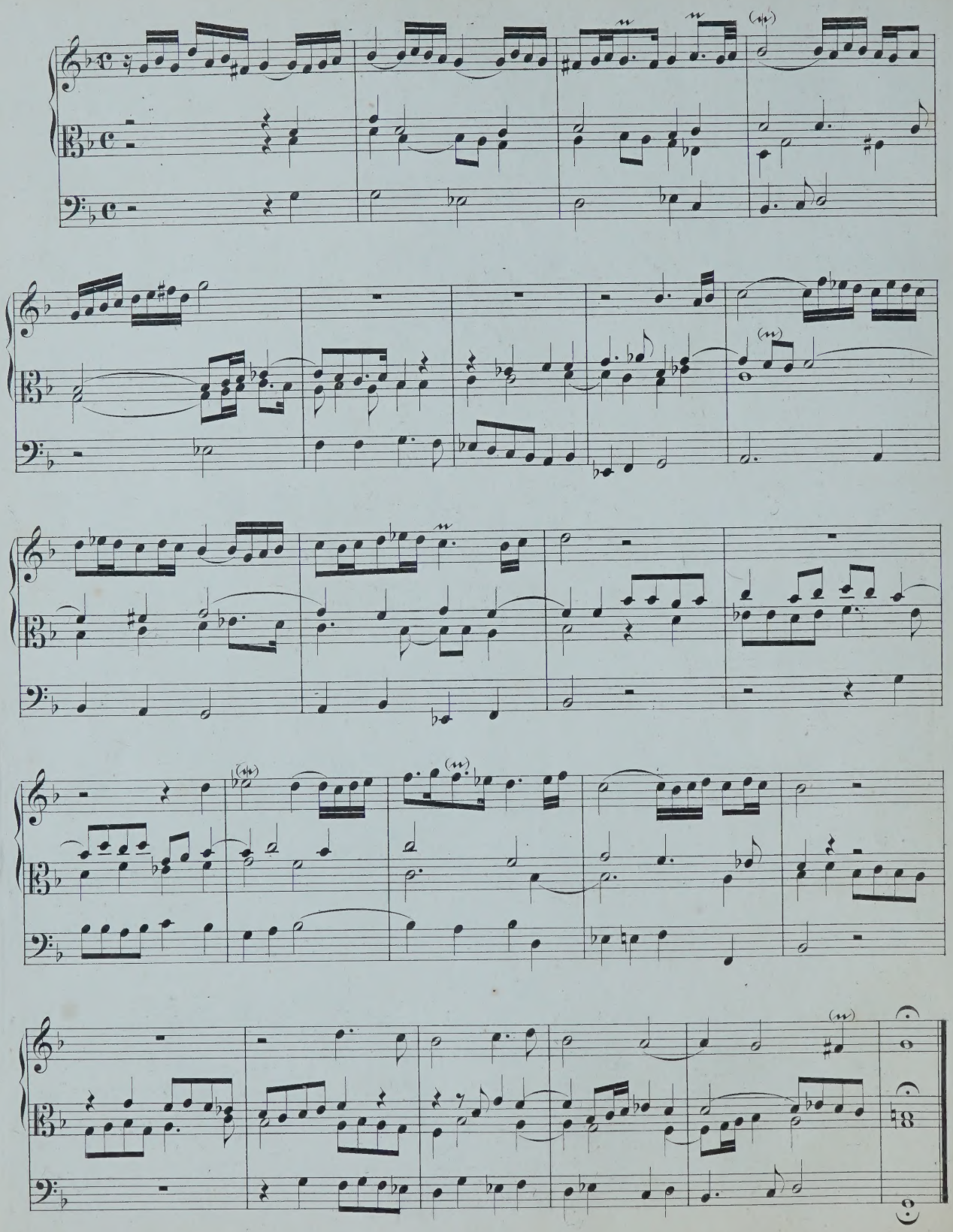


6. Erhalt uns Herr bei deinem Wort.

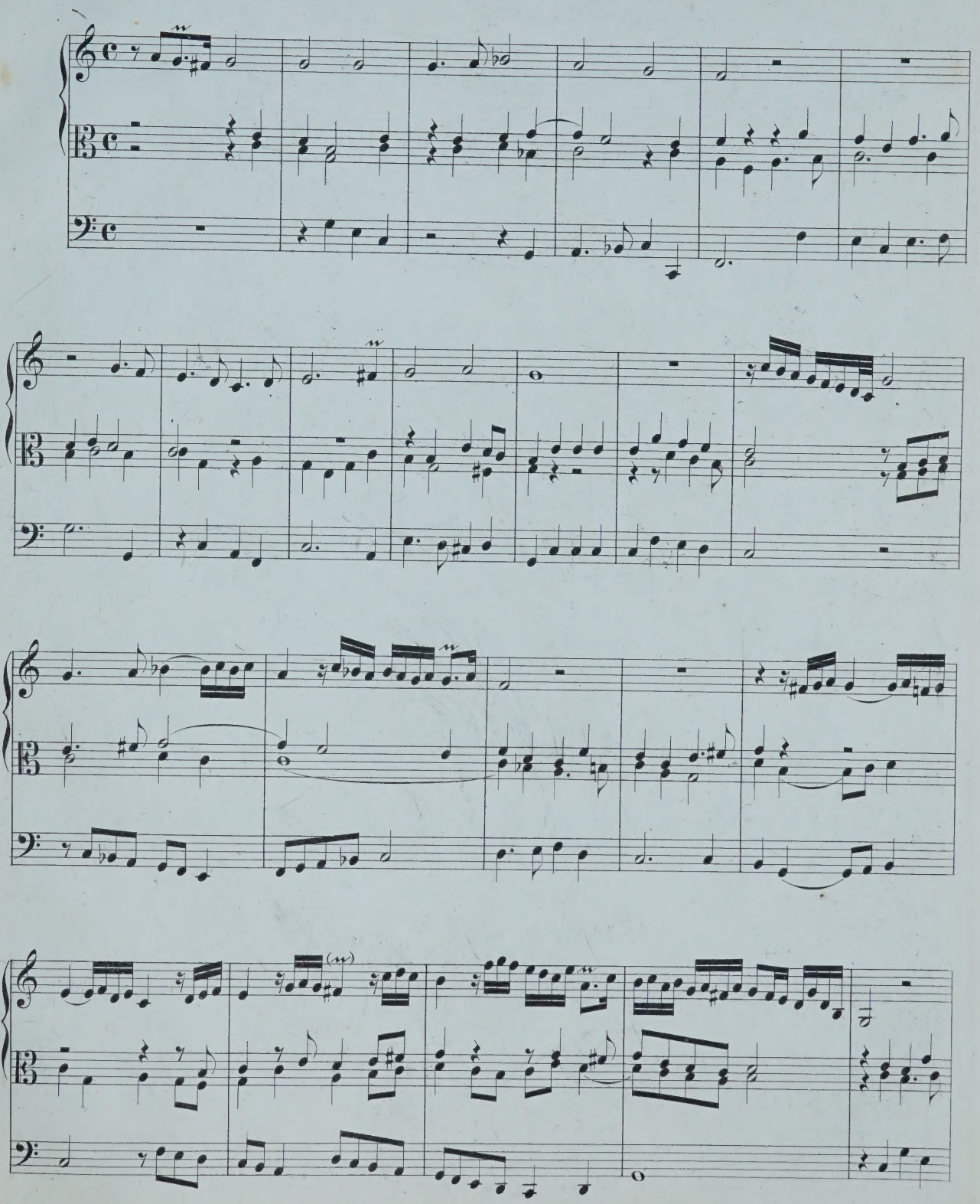


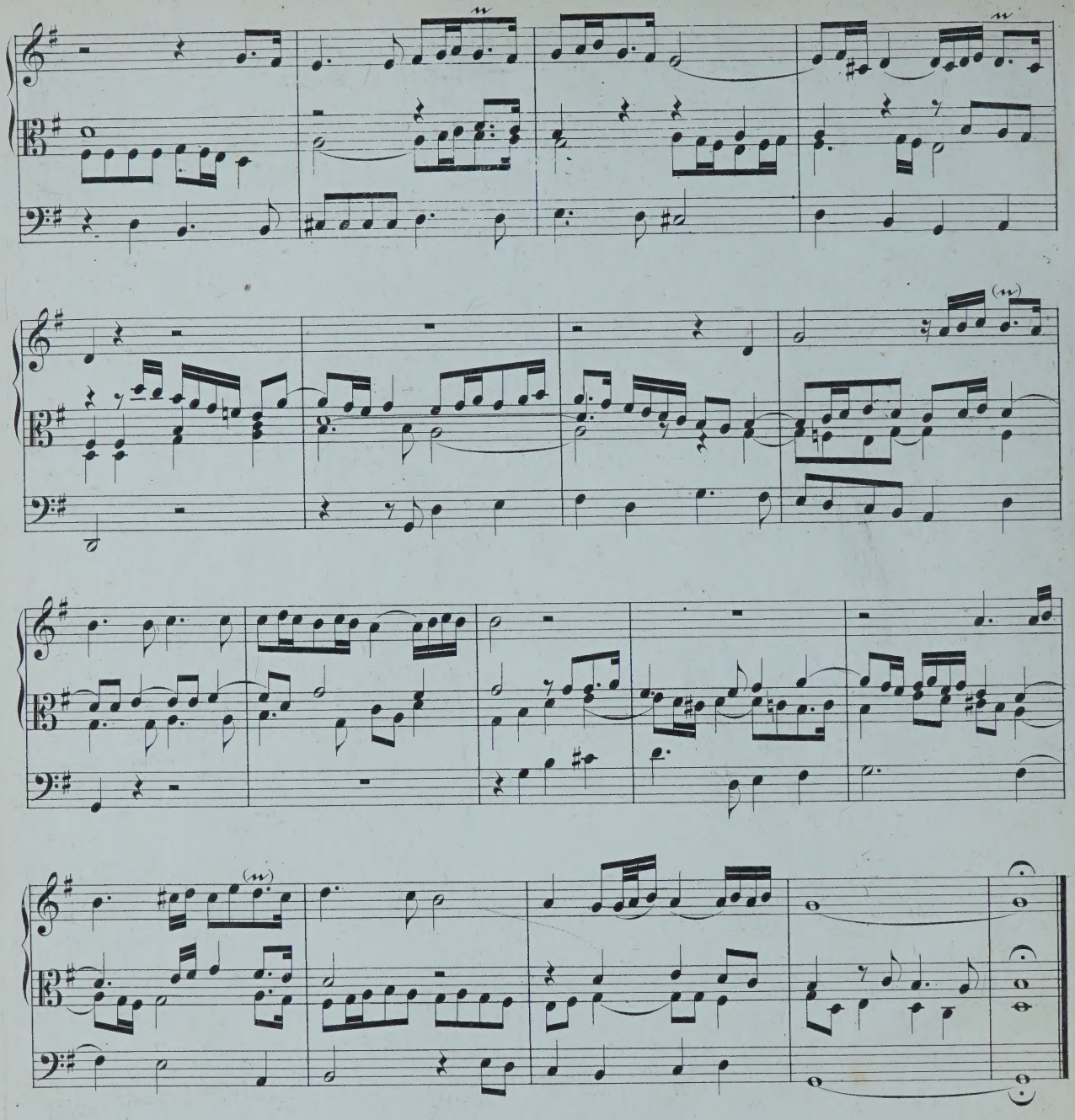


7. Erhalt uns Herr bei deinem Wort.

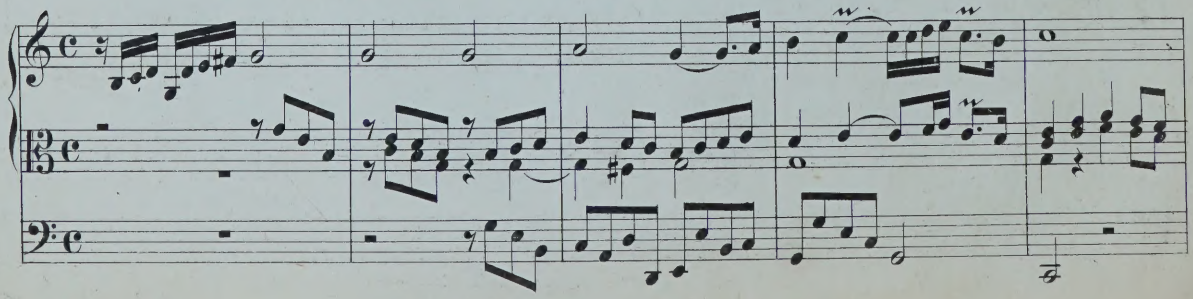


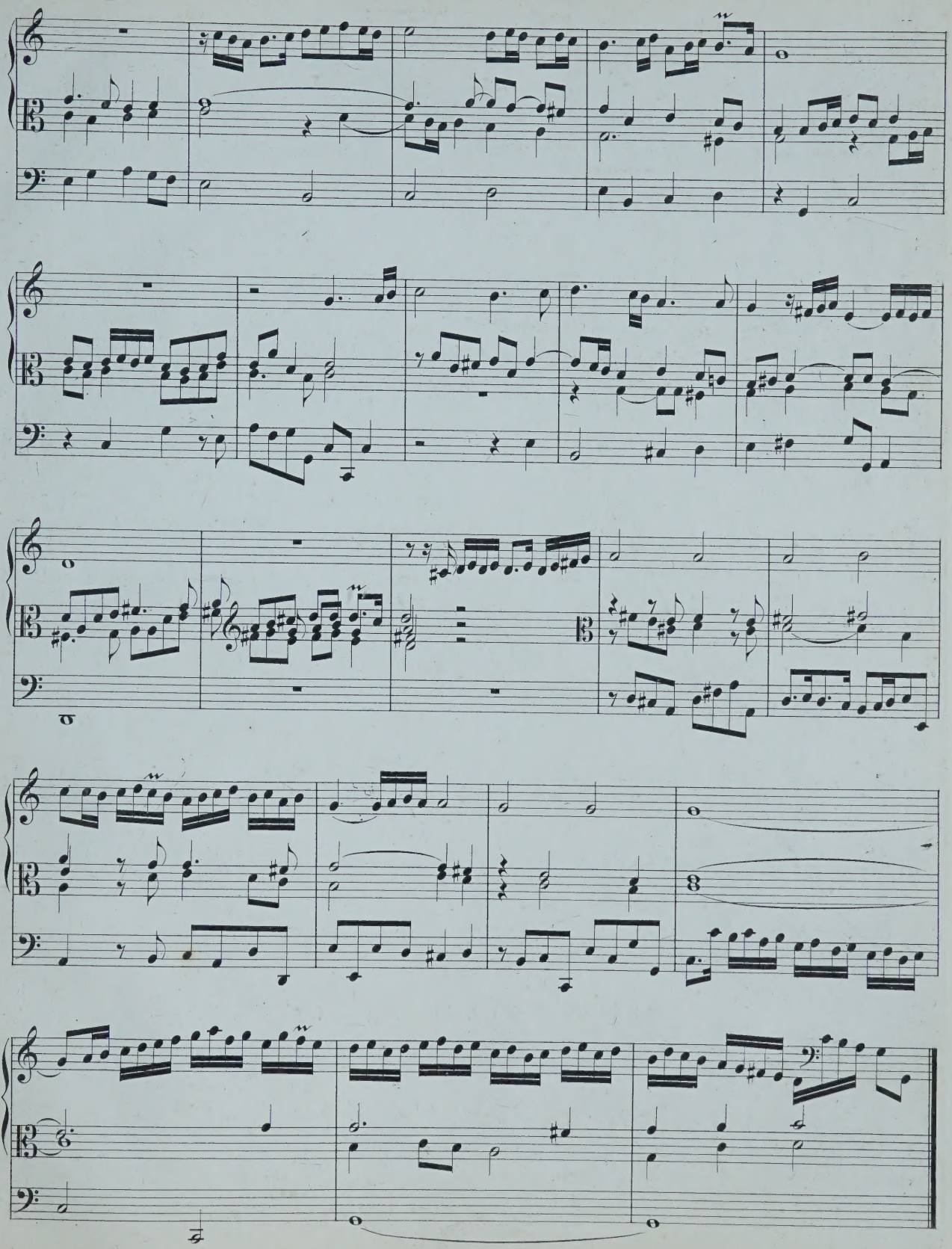
8. Es ist das Heil uns kommen her.



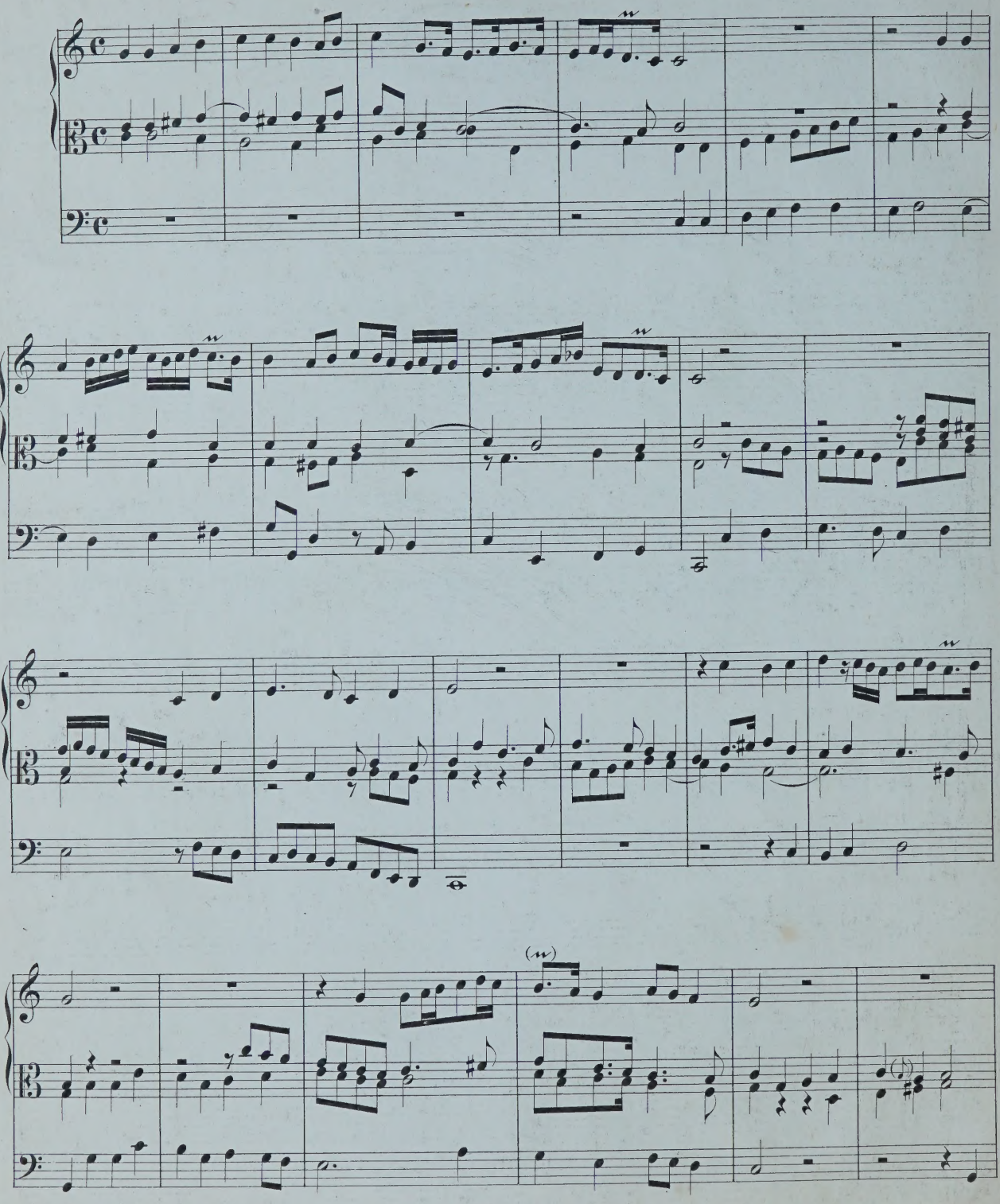


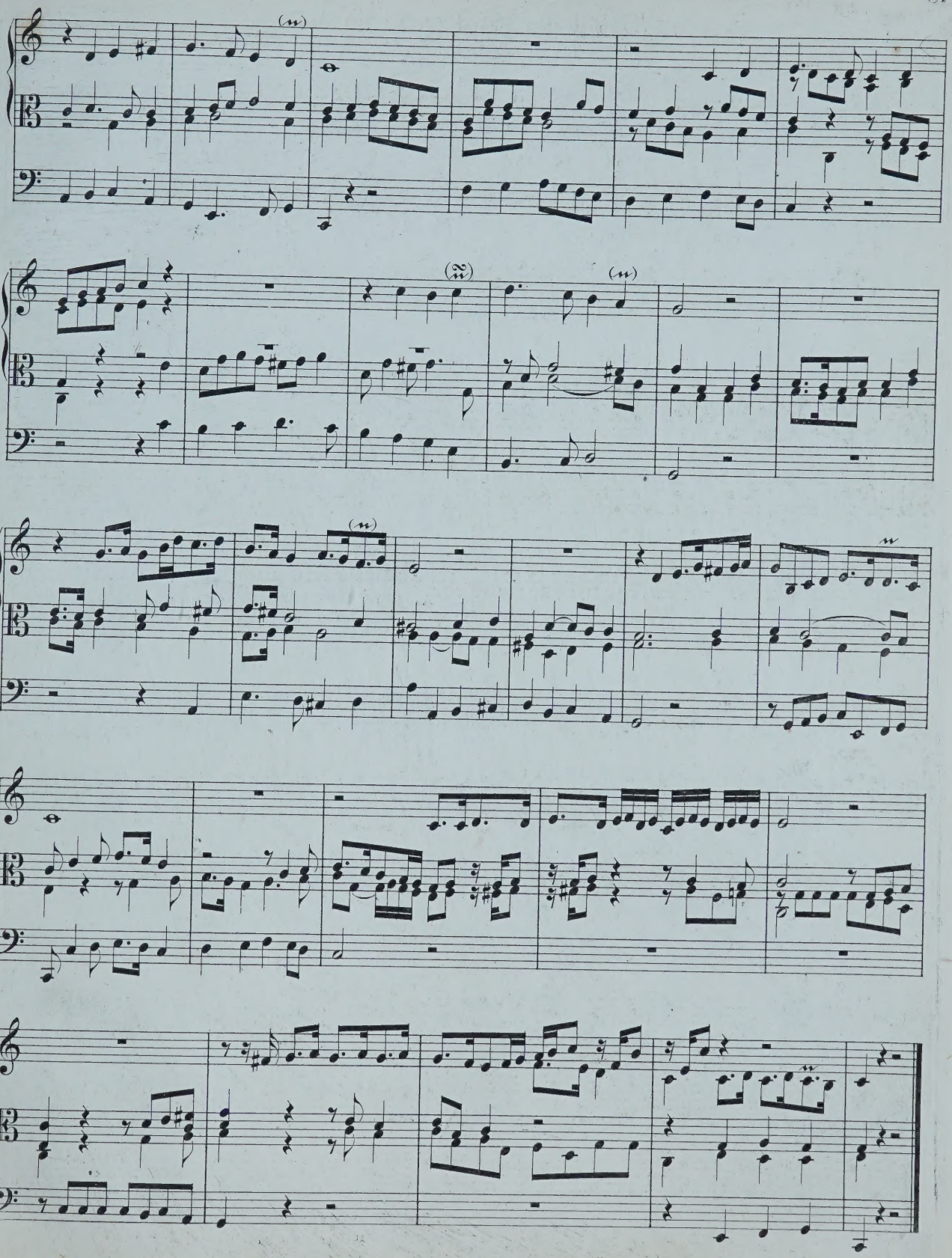
10. Gelobet seist du, Jesu Christ.



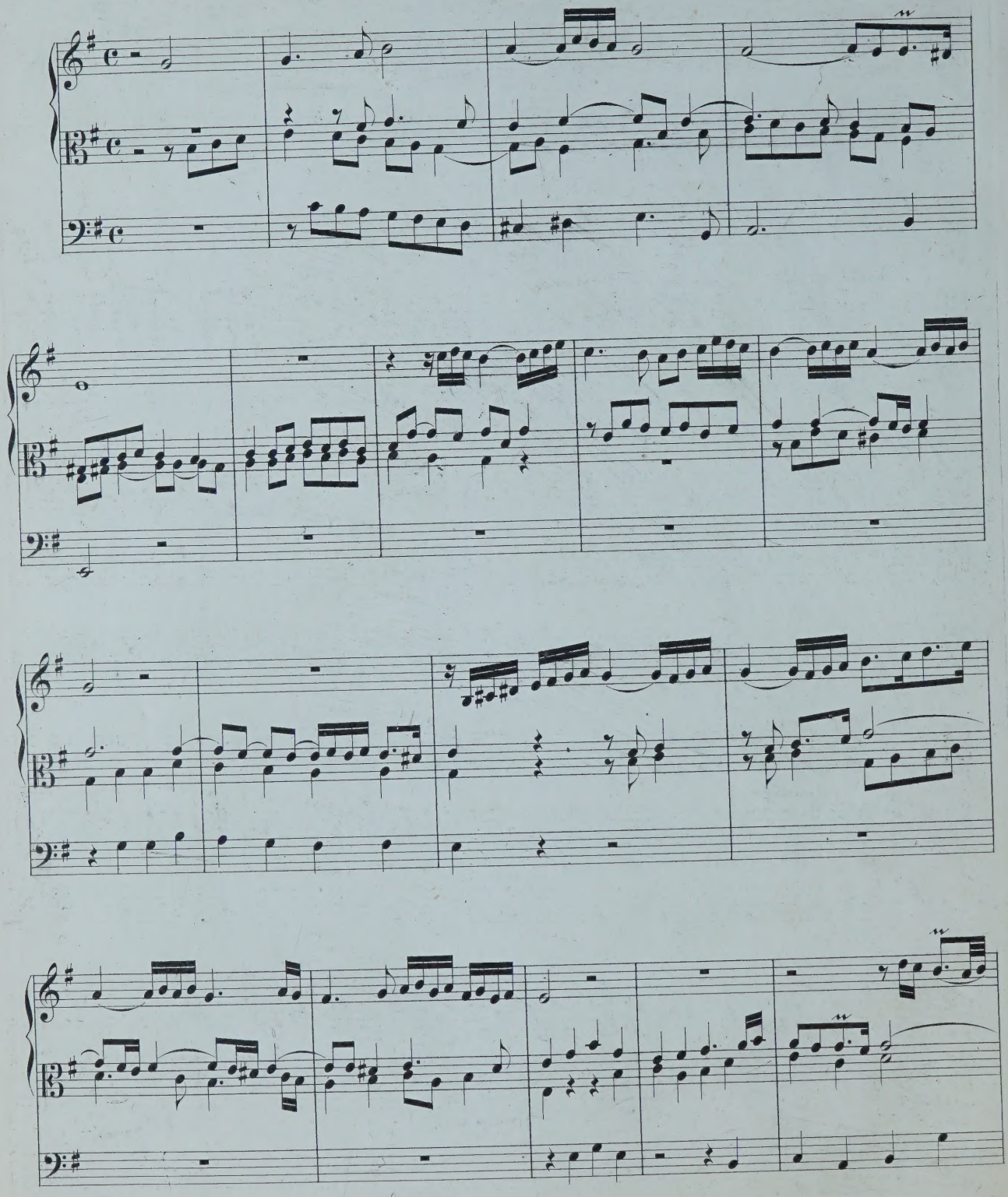


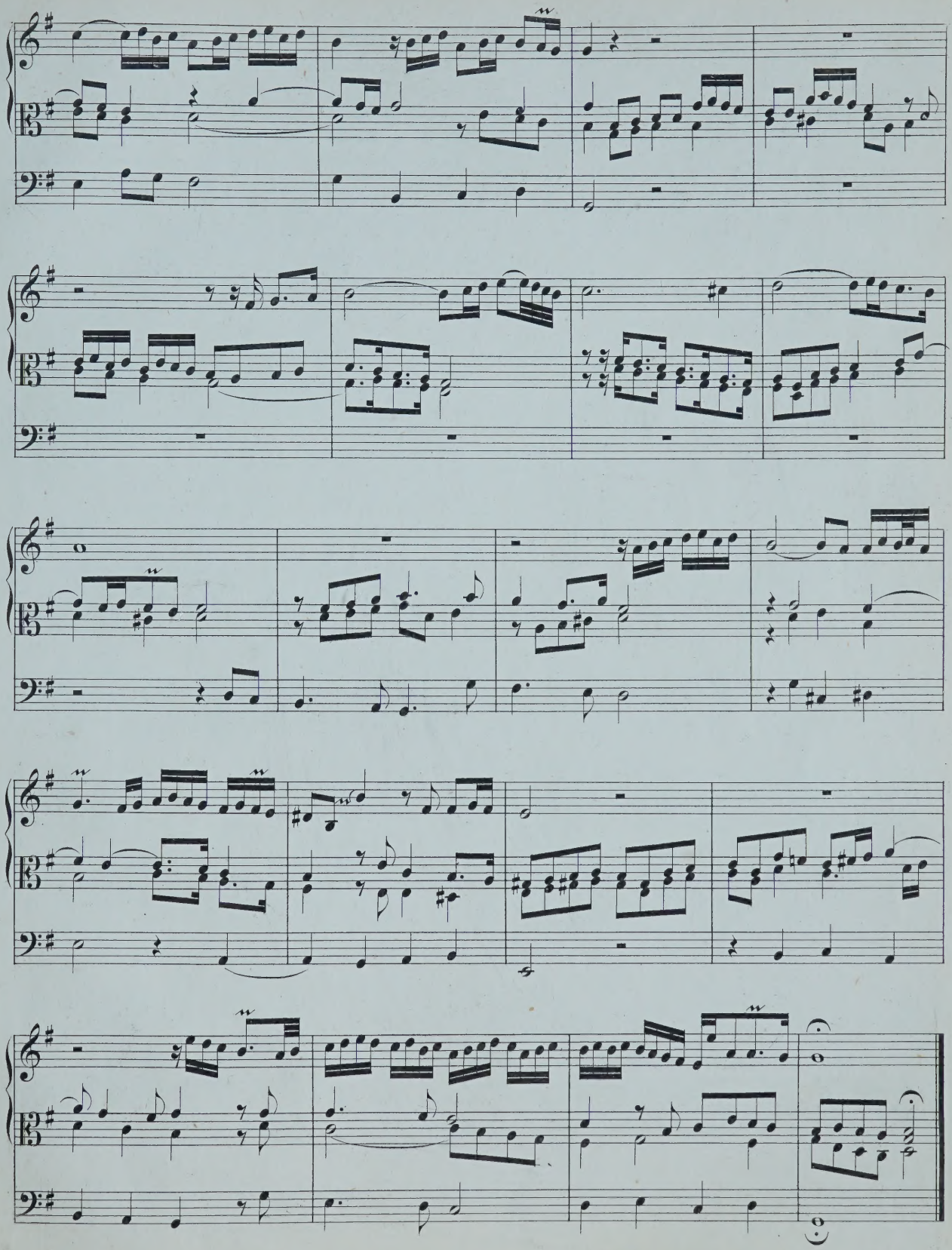
11. Gott der Vater wohn uns bei.



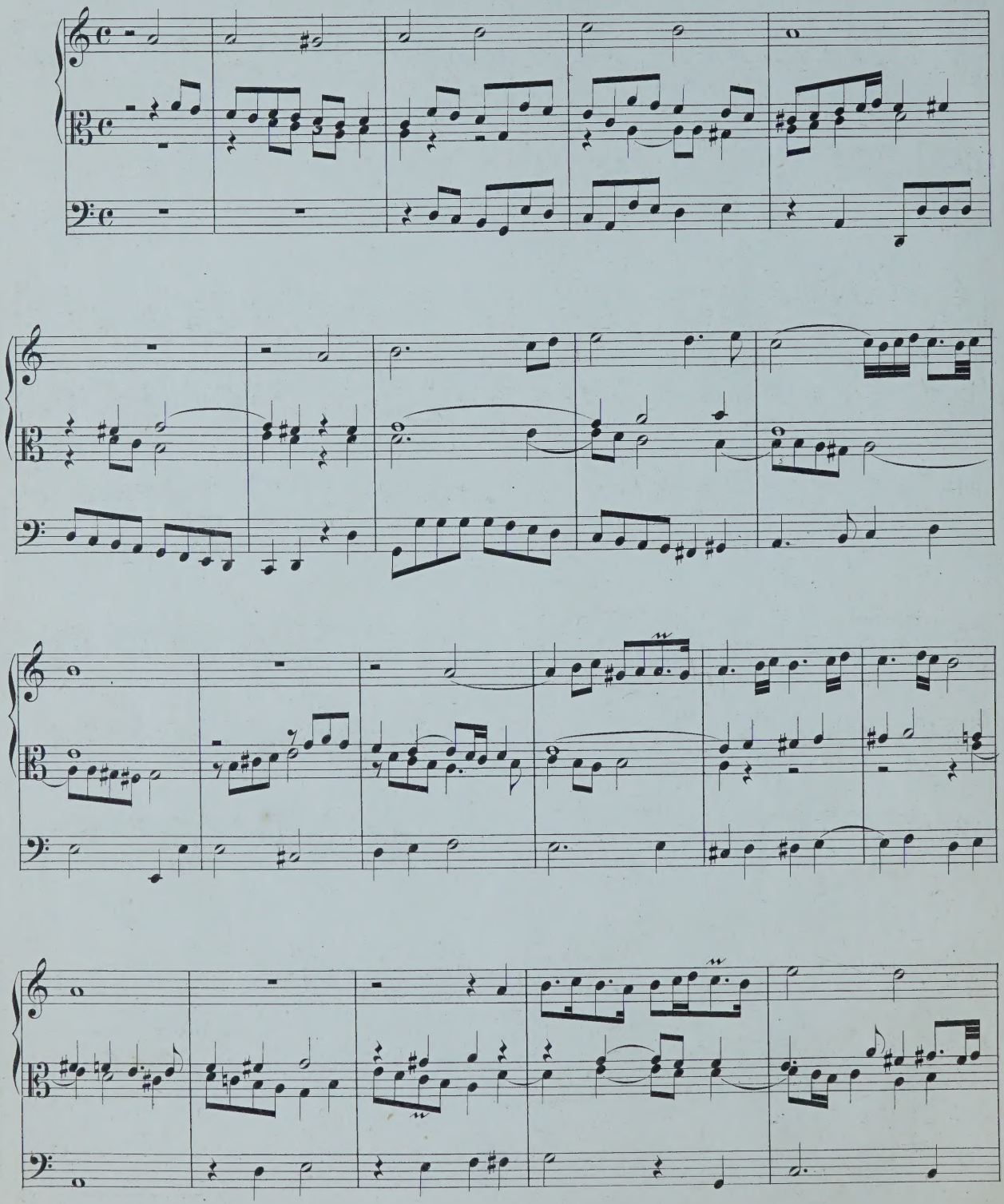


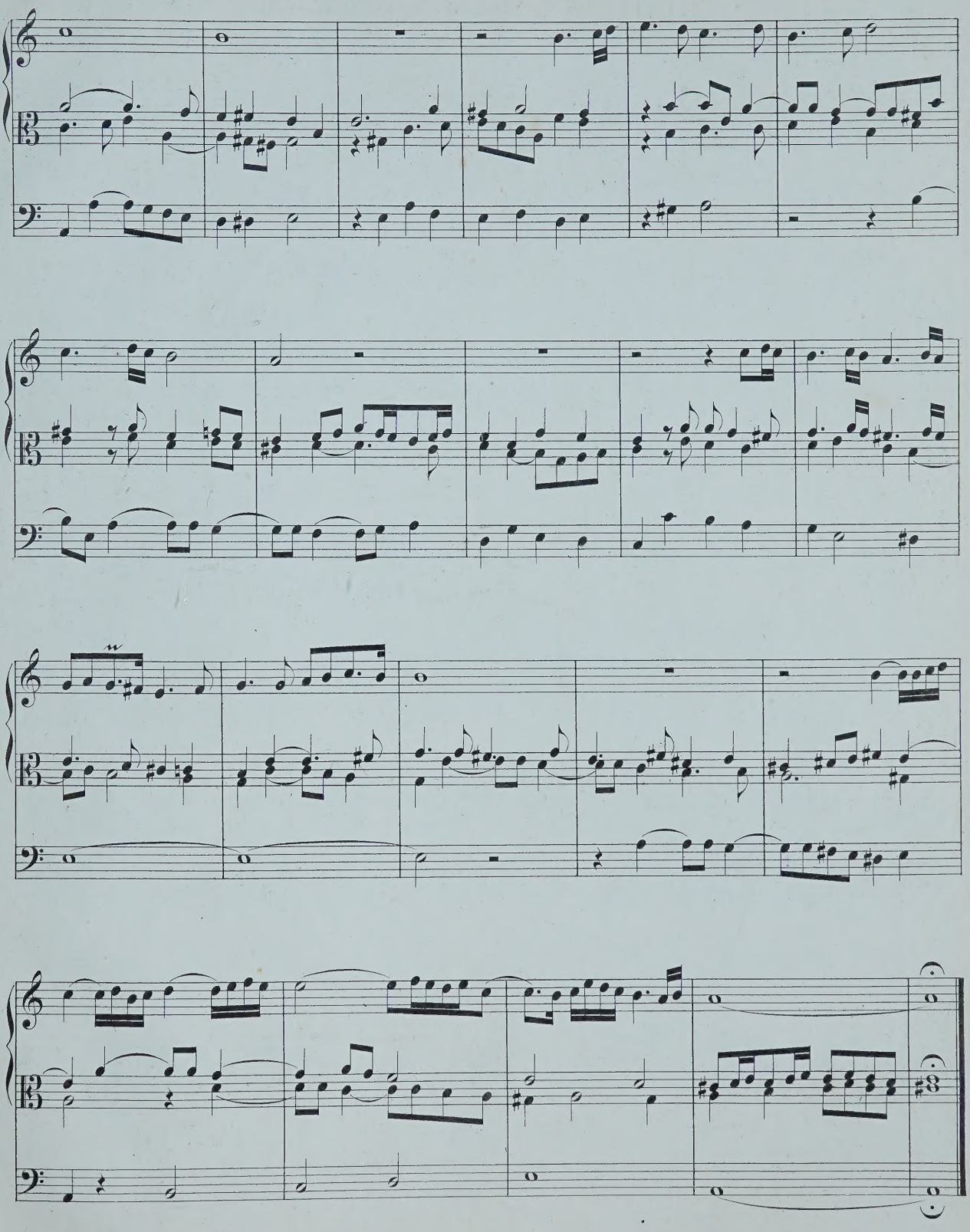
12. Herr Christ, der einig Gottes Sohn.





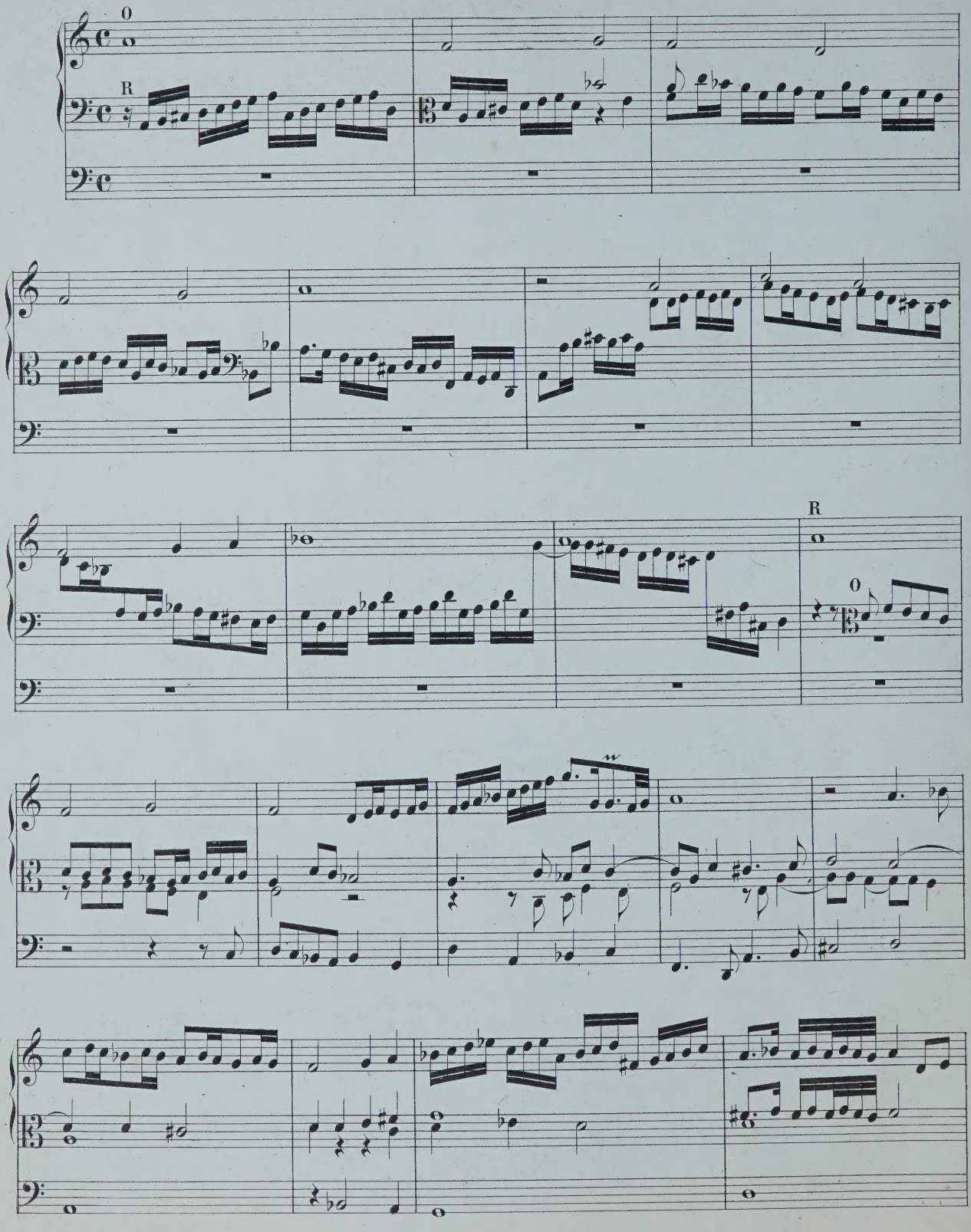
13. Herr Jesu Christ, ich weiss gar wohl.

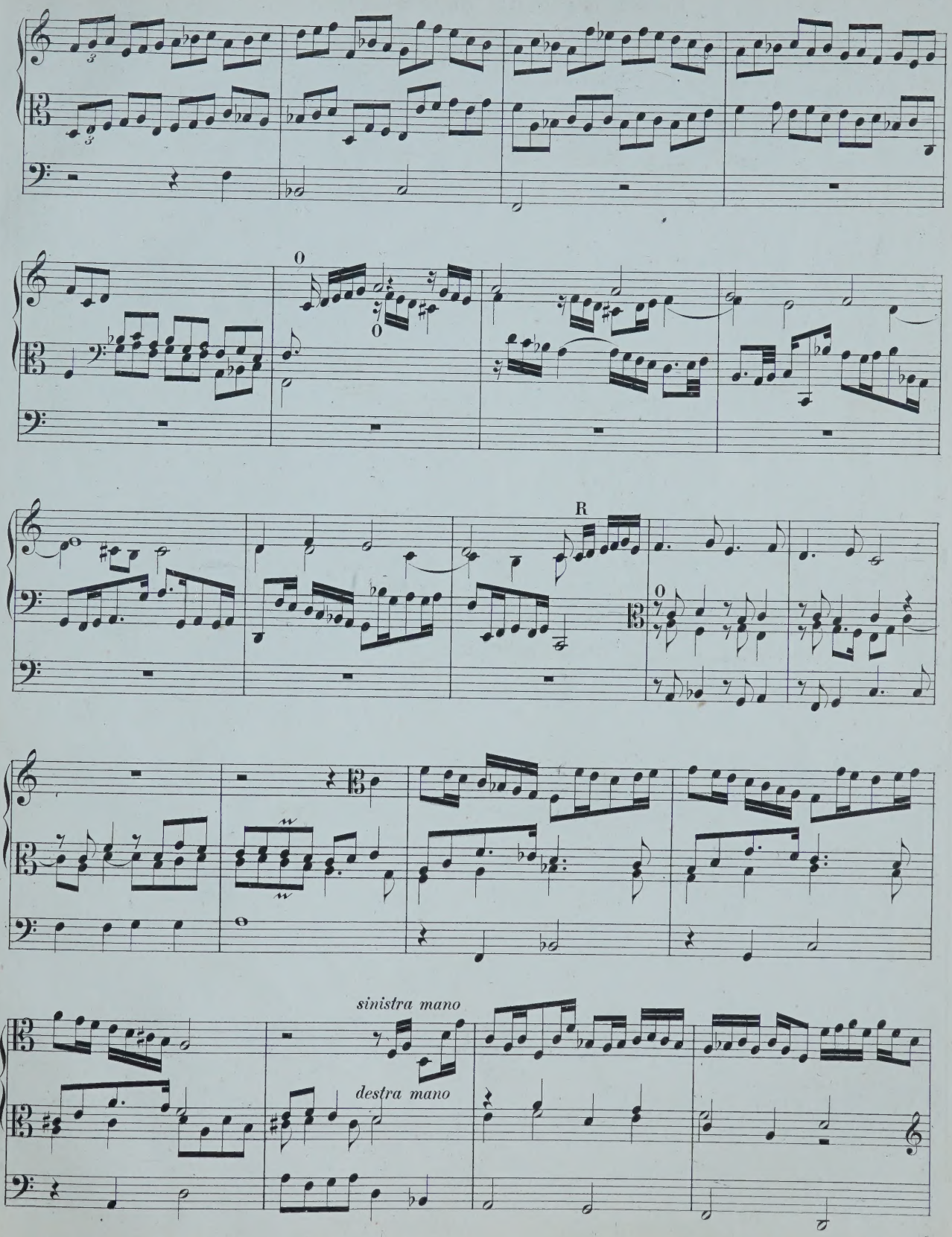


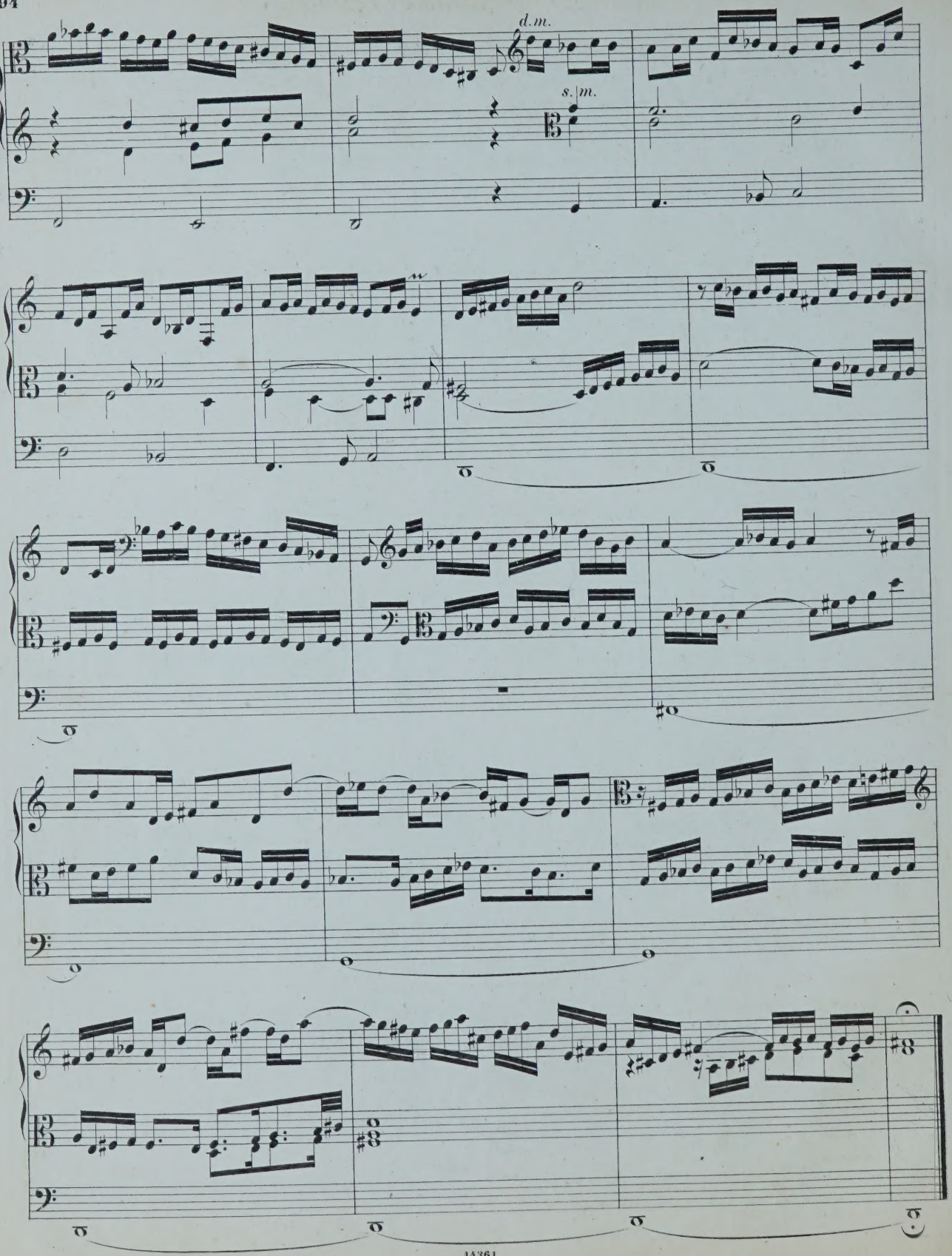


14. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.

M. Praetorius (1609)

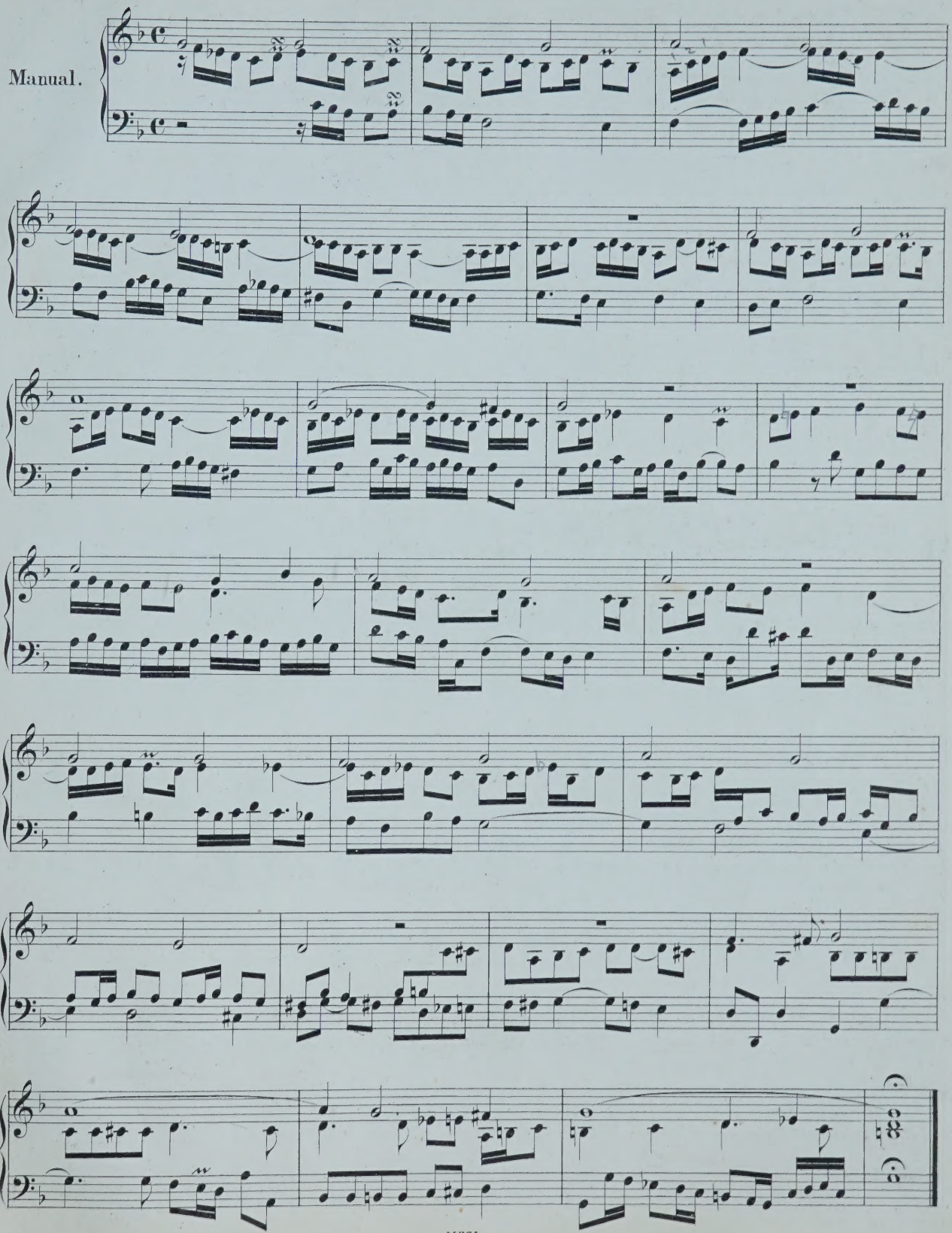



0
0
R
0
sinistra mano
destra mano

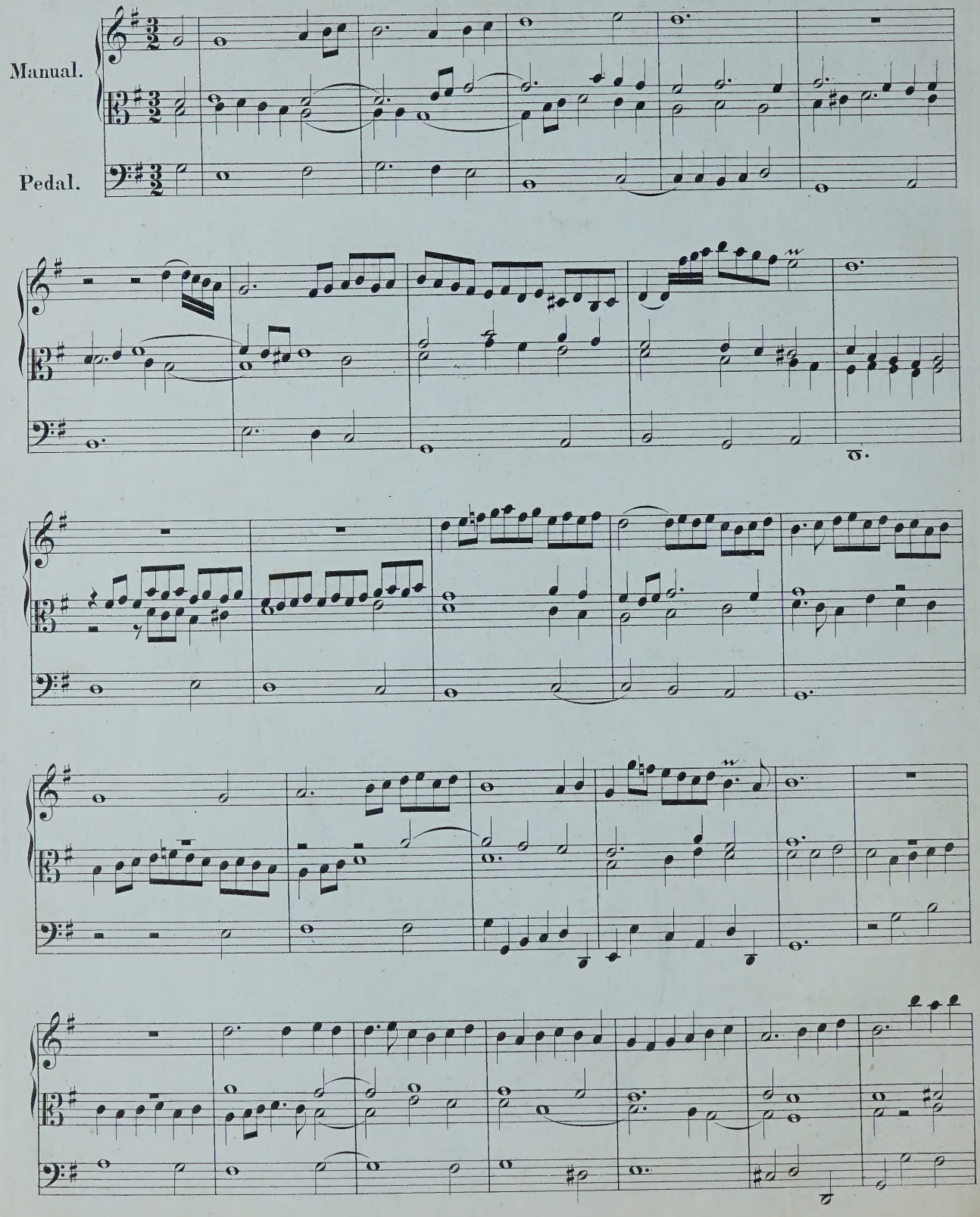

d.m.
s.m.

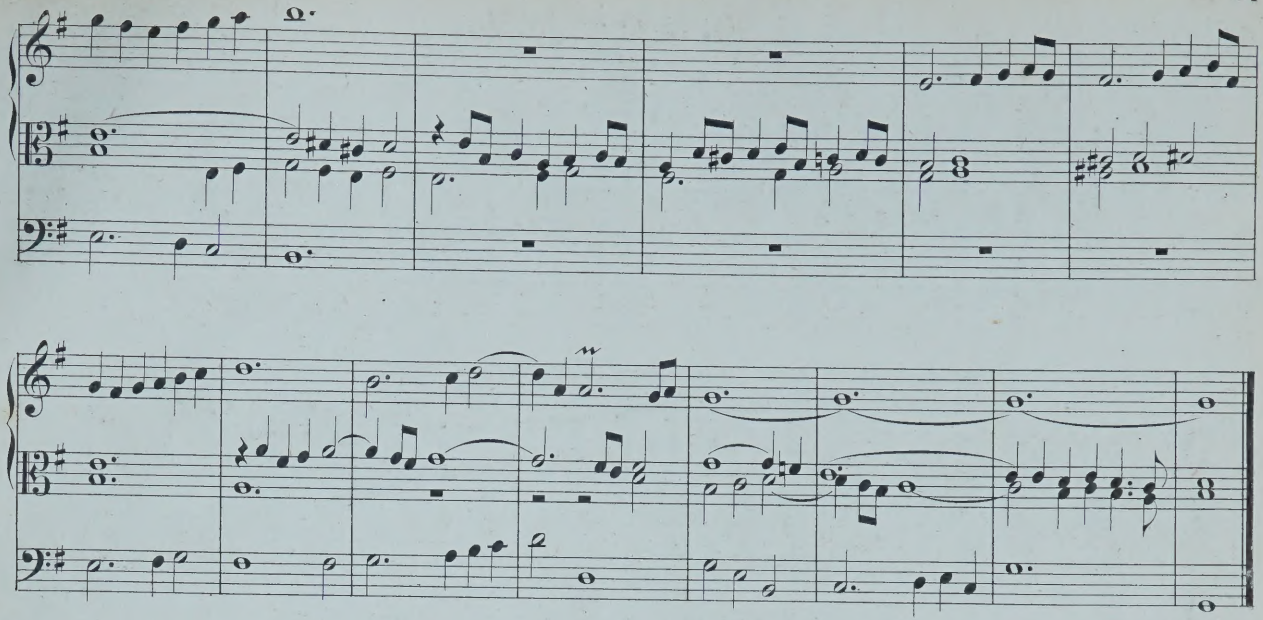
15. Jesus Christus, unser Heiland.

Manual.

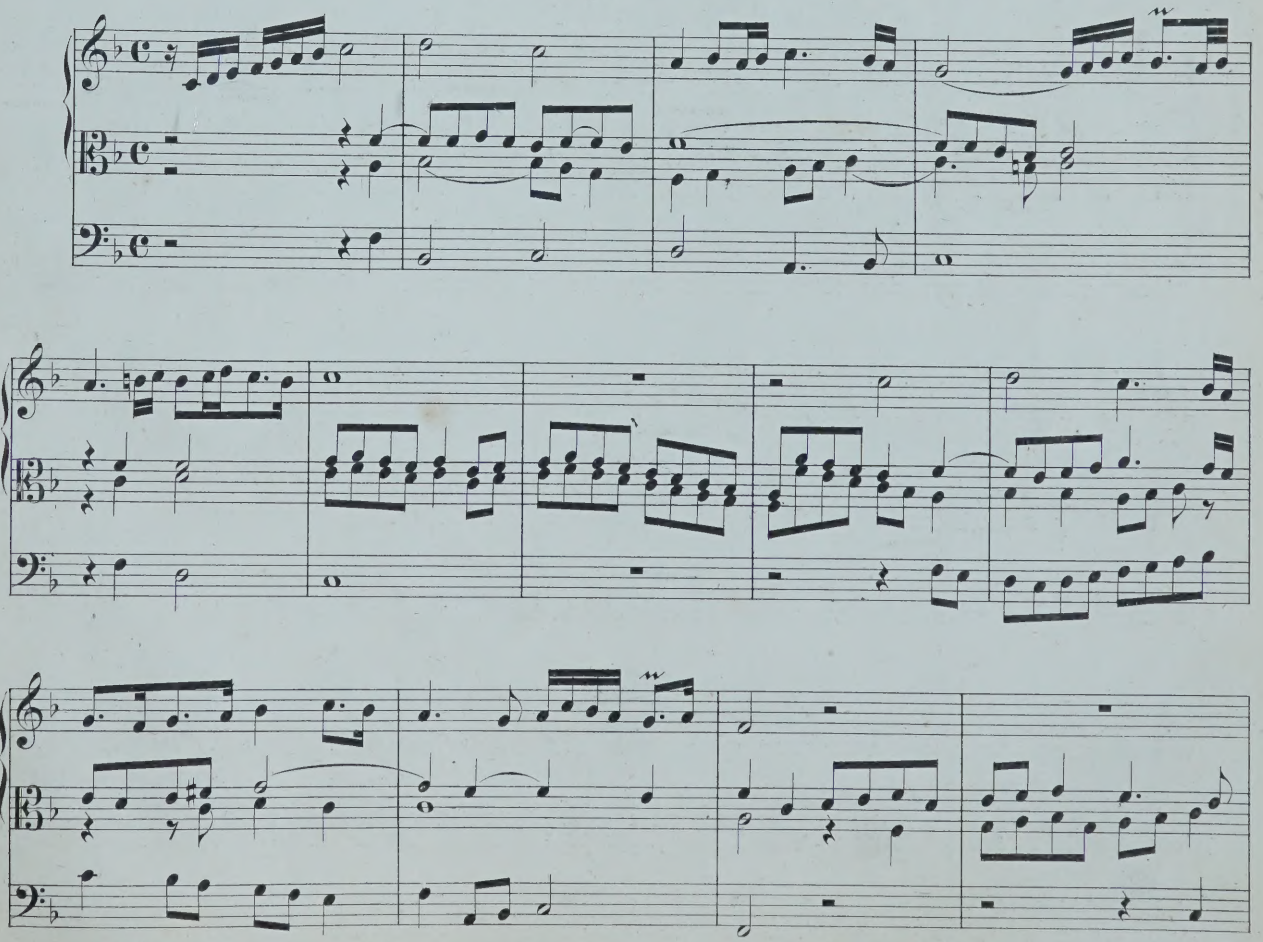


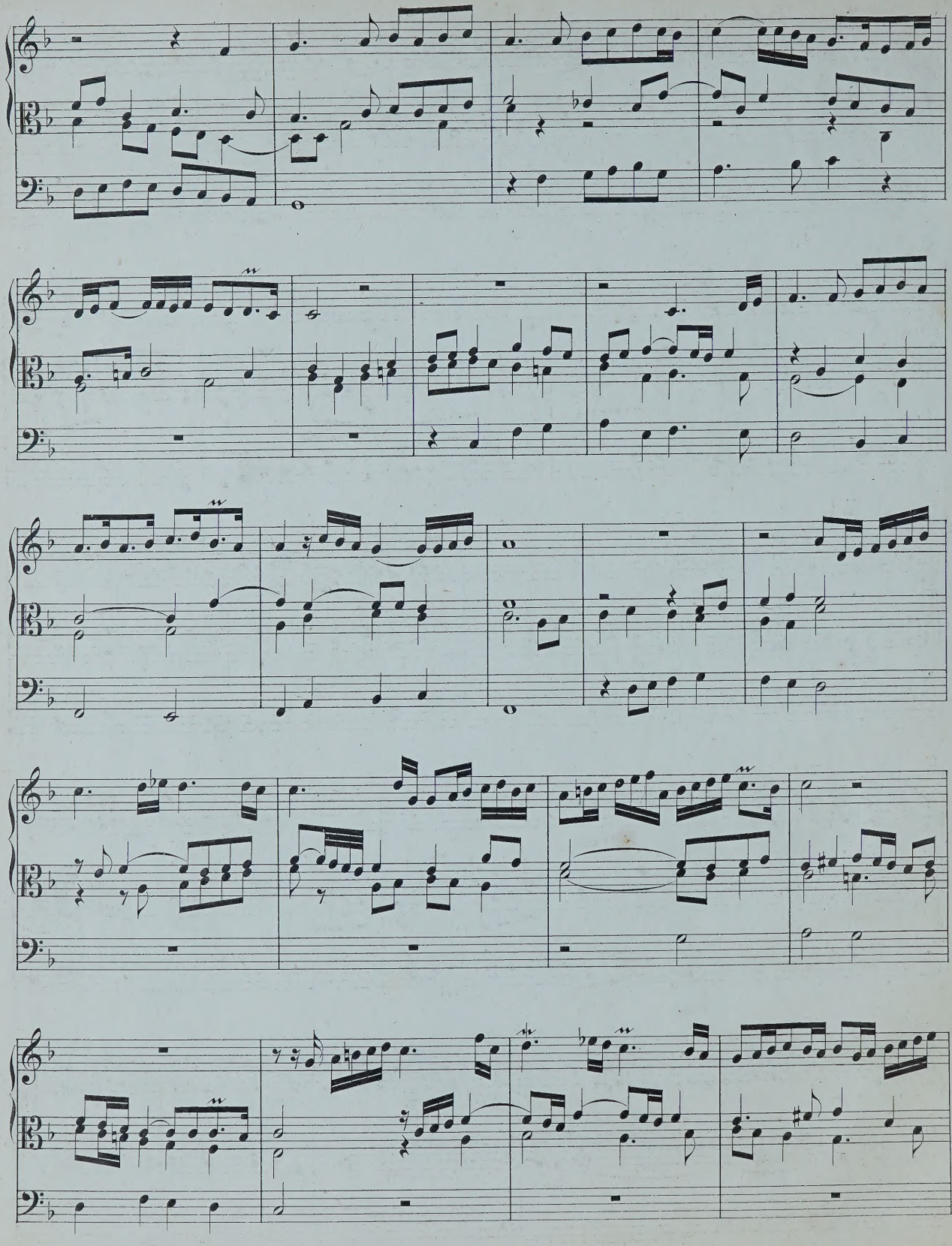
16. In dulci jubilo.

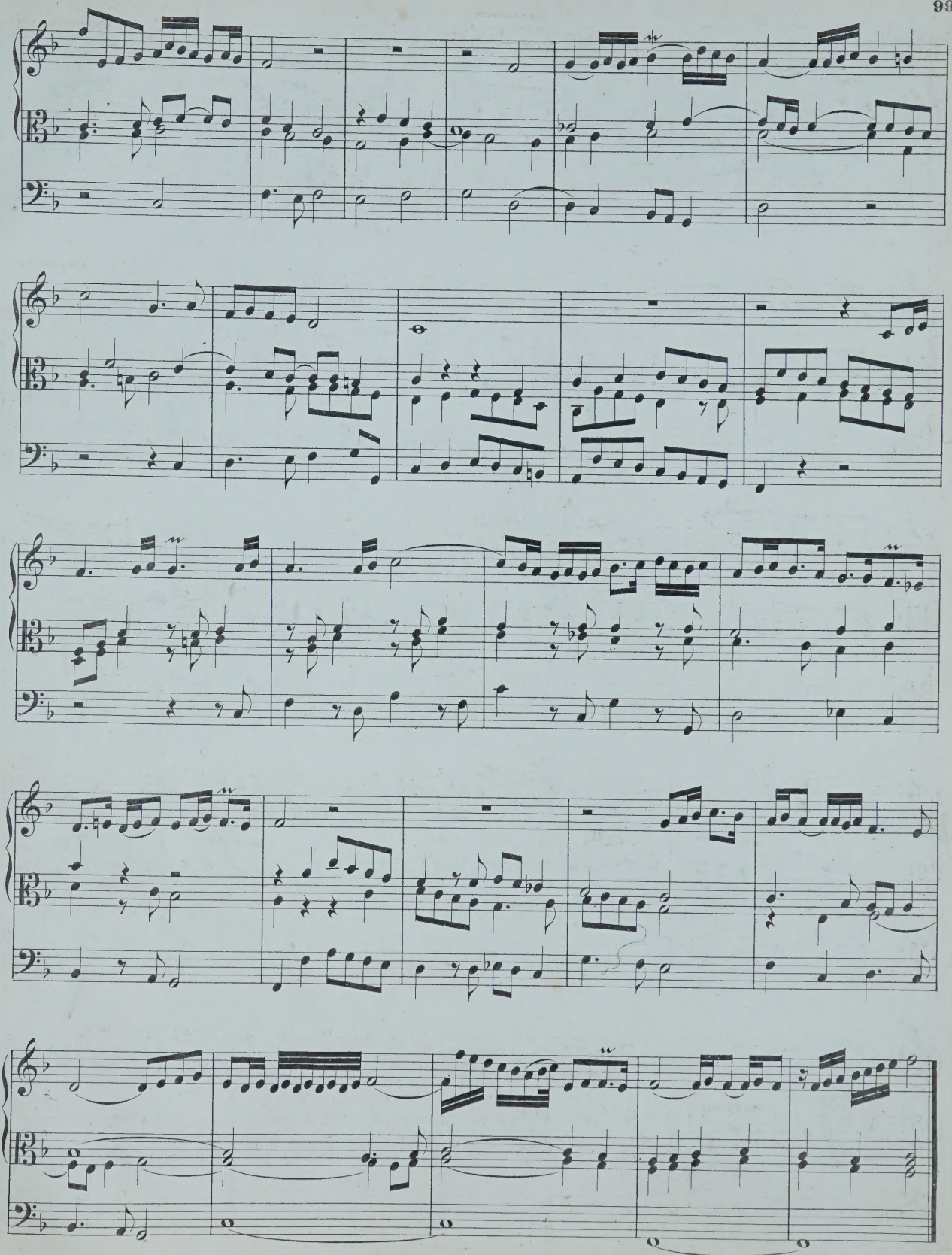




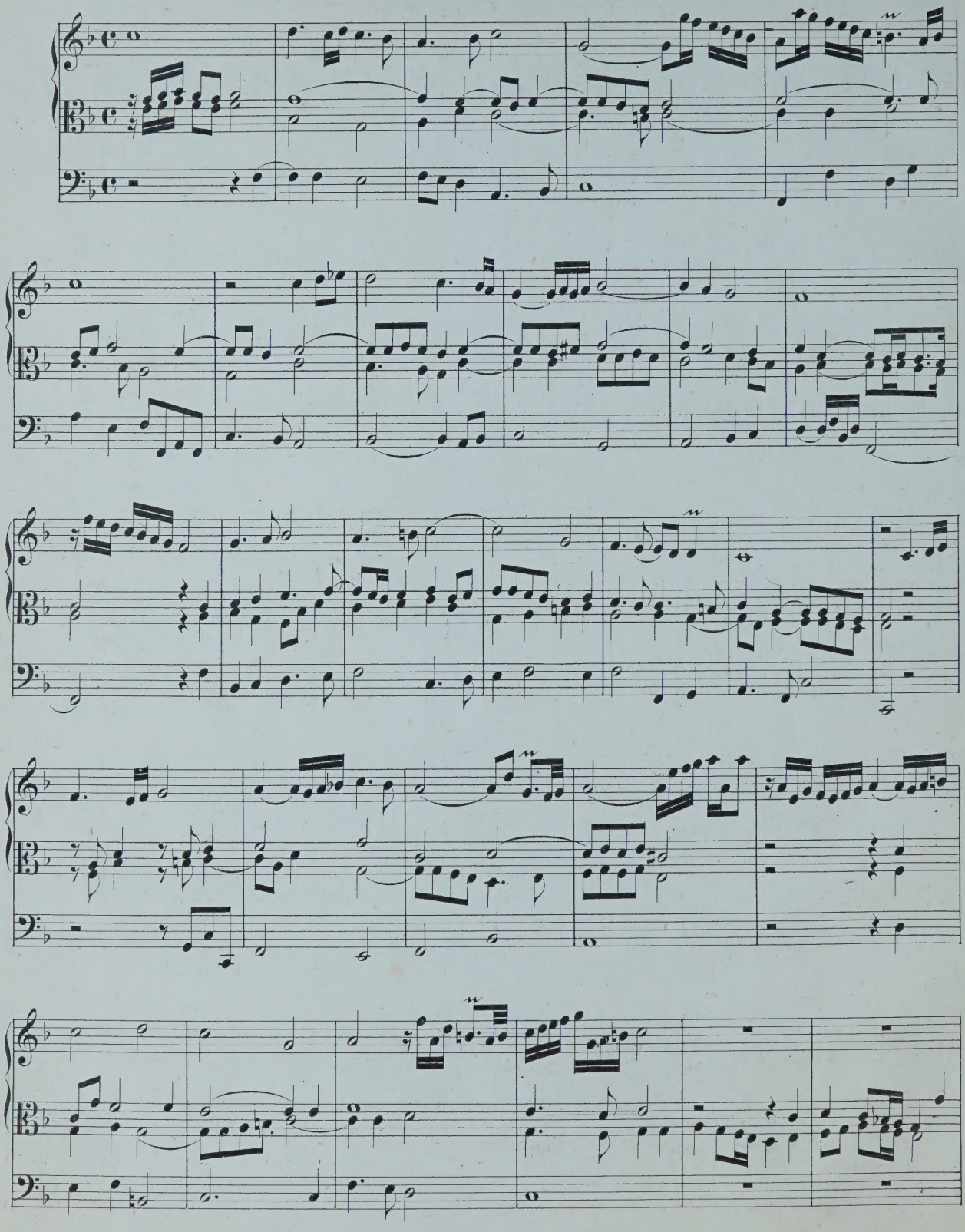
17. Komm, heiliger Geist, Herre Gott.

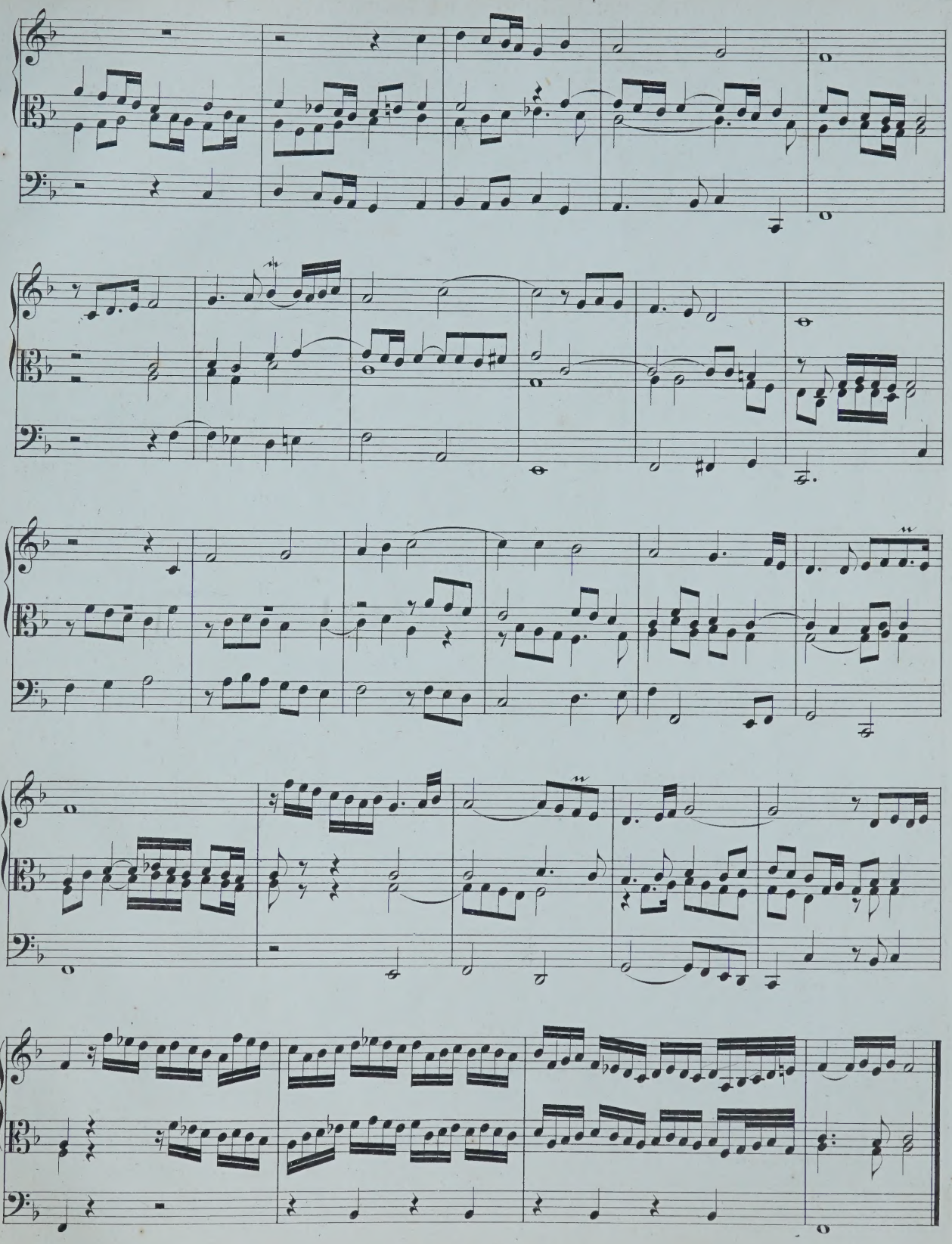




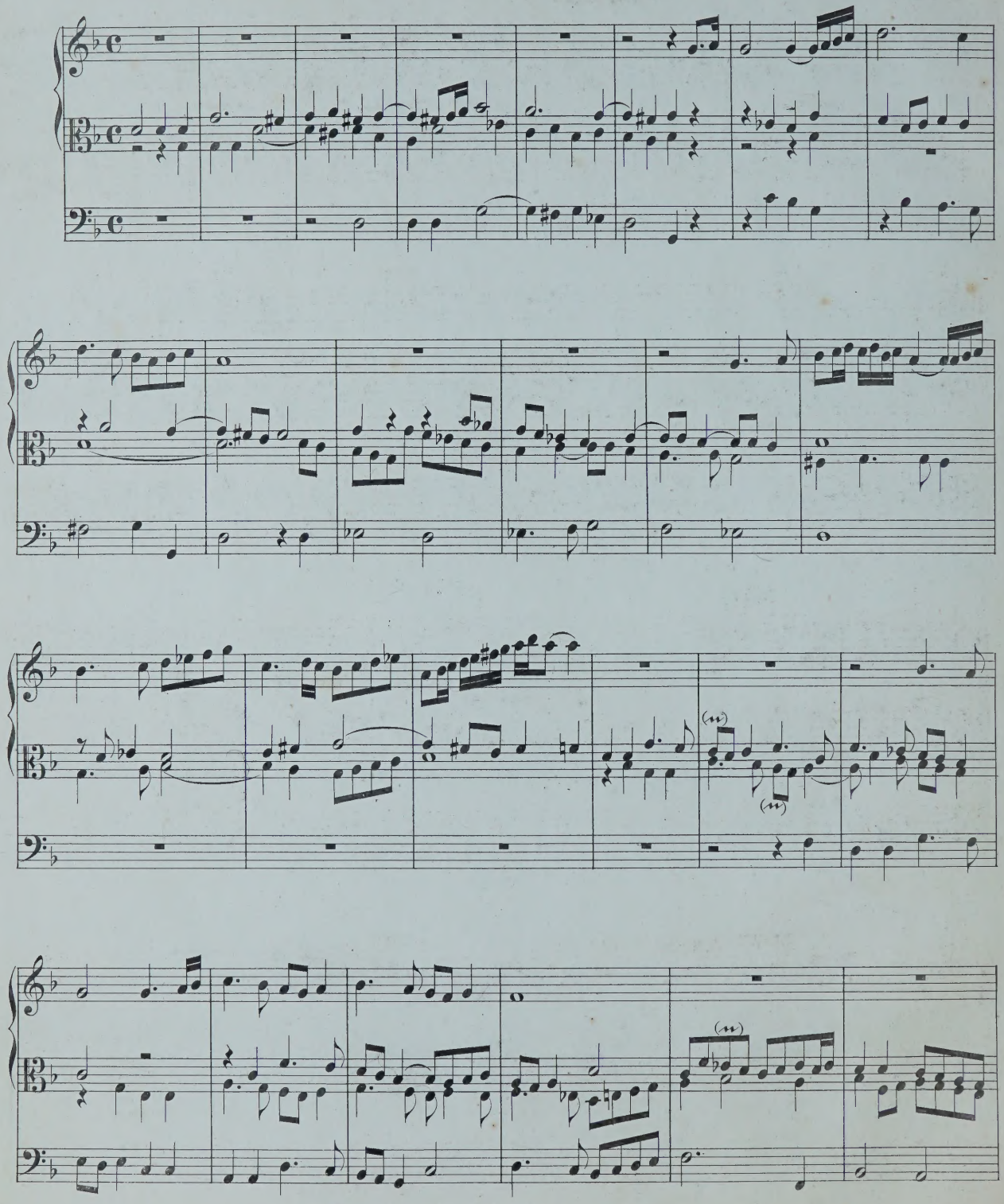


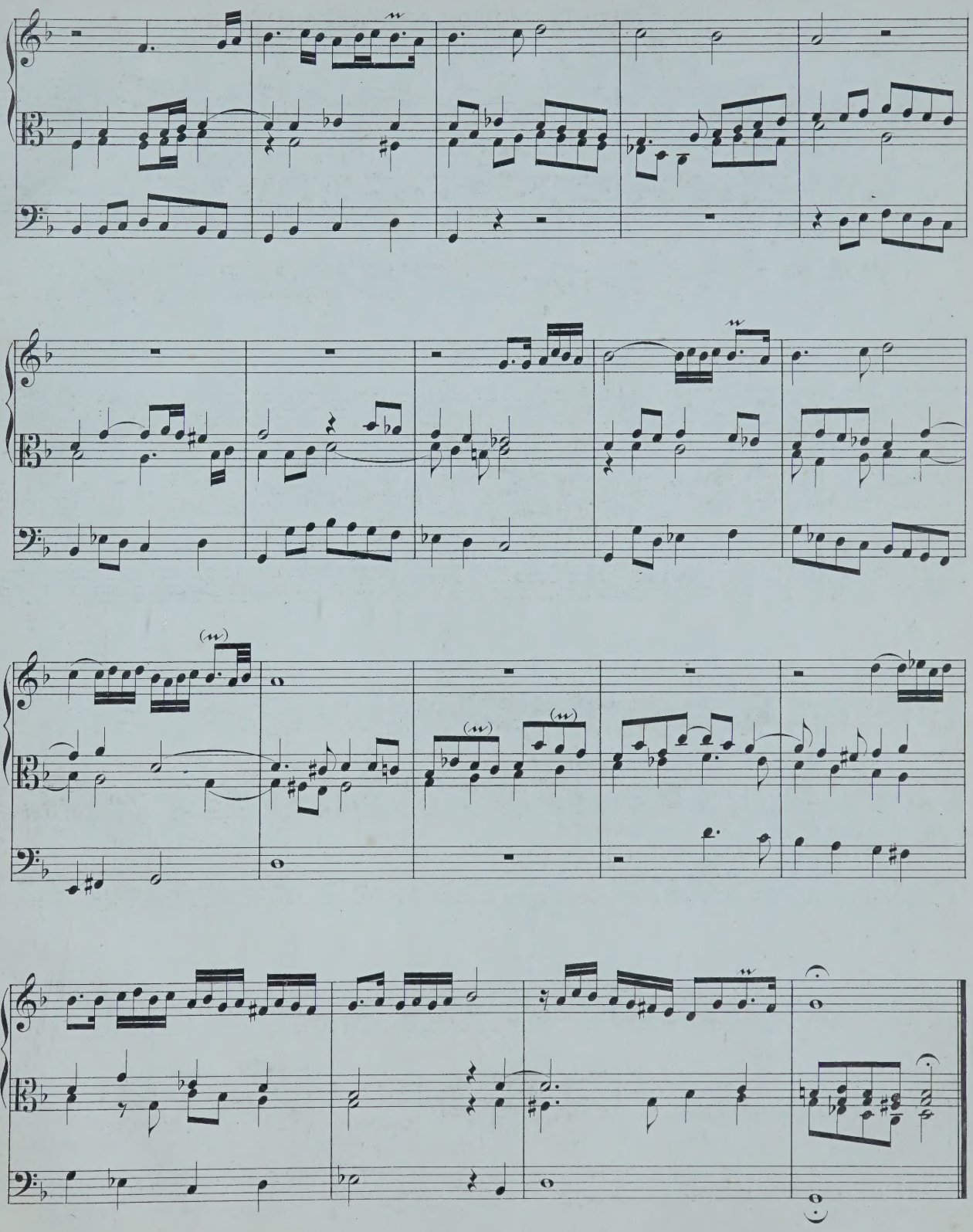
18. Komm, heiliger Geist, Herre Gott.



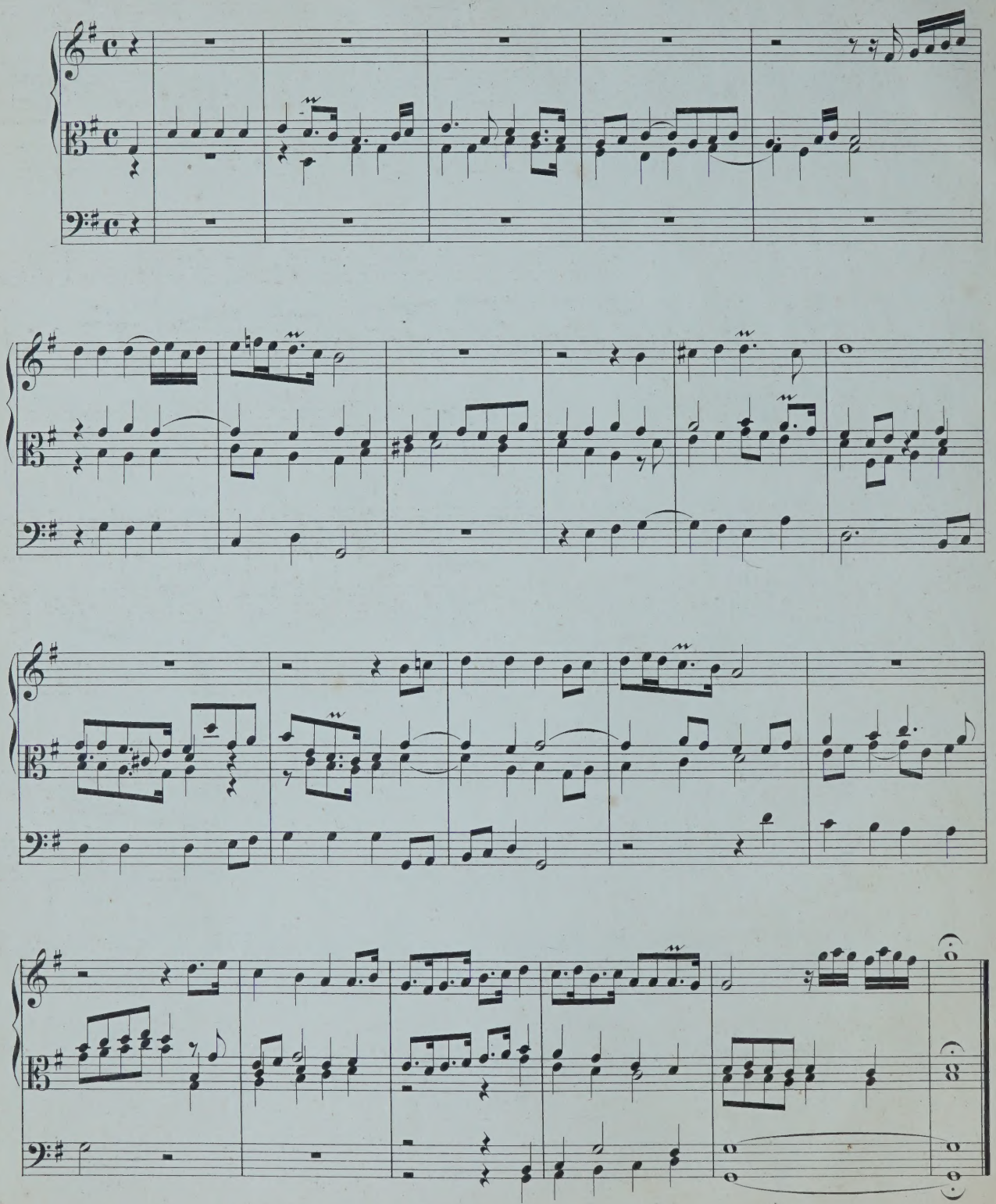


19. Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.

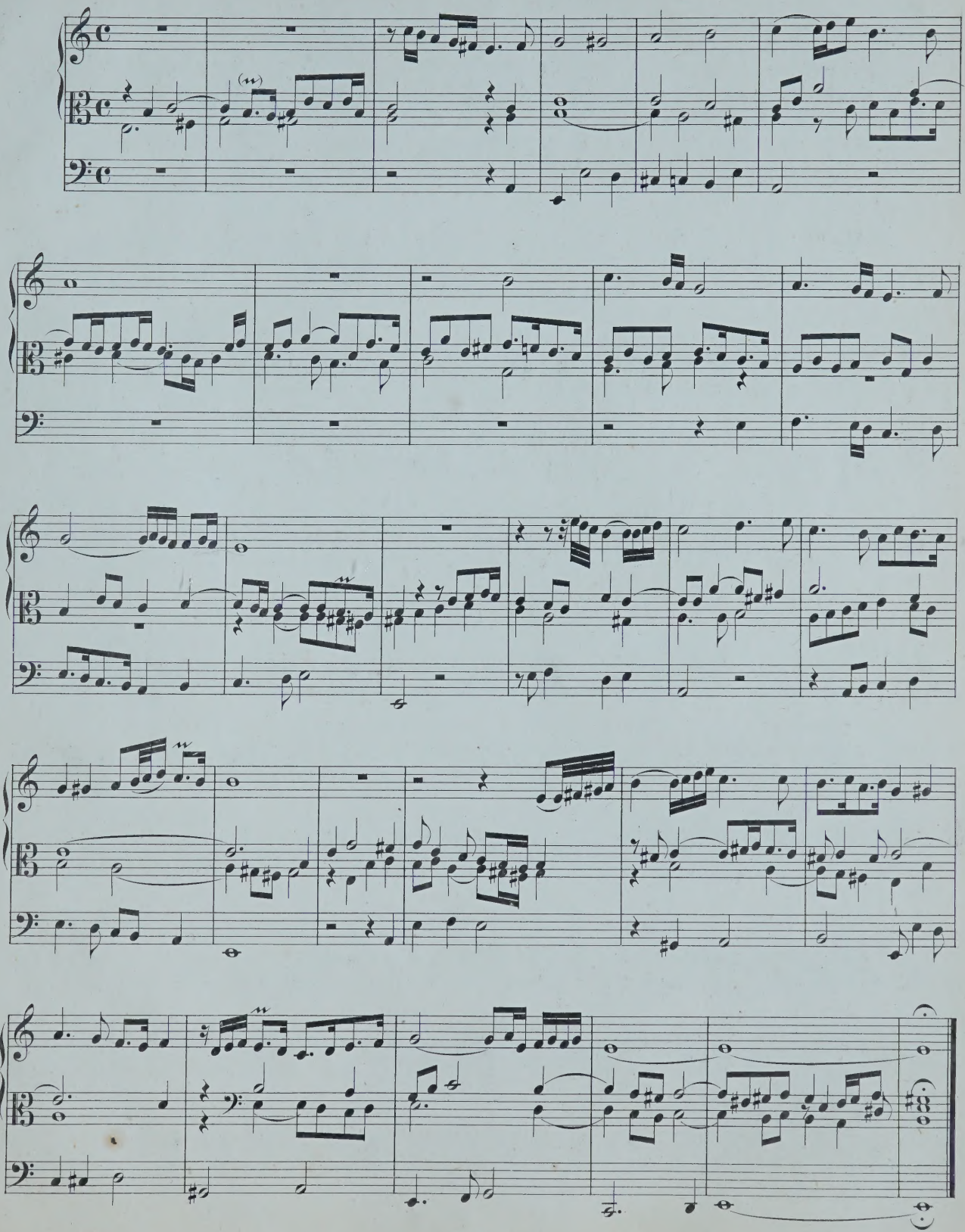




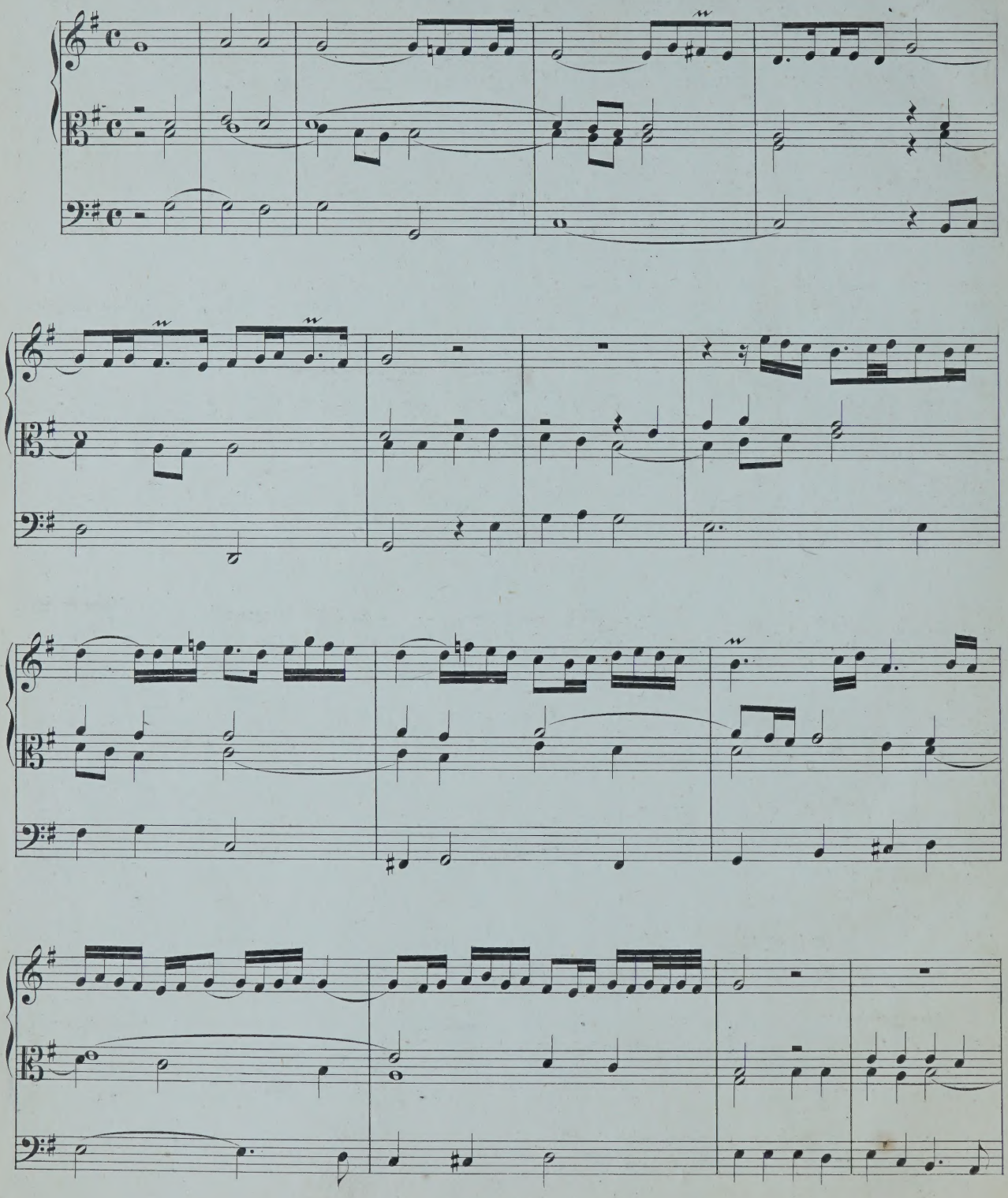
20. Lobt Gott, ihr Christen allzugleich.

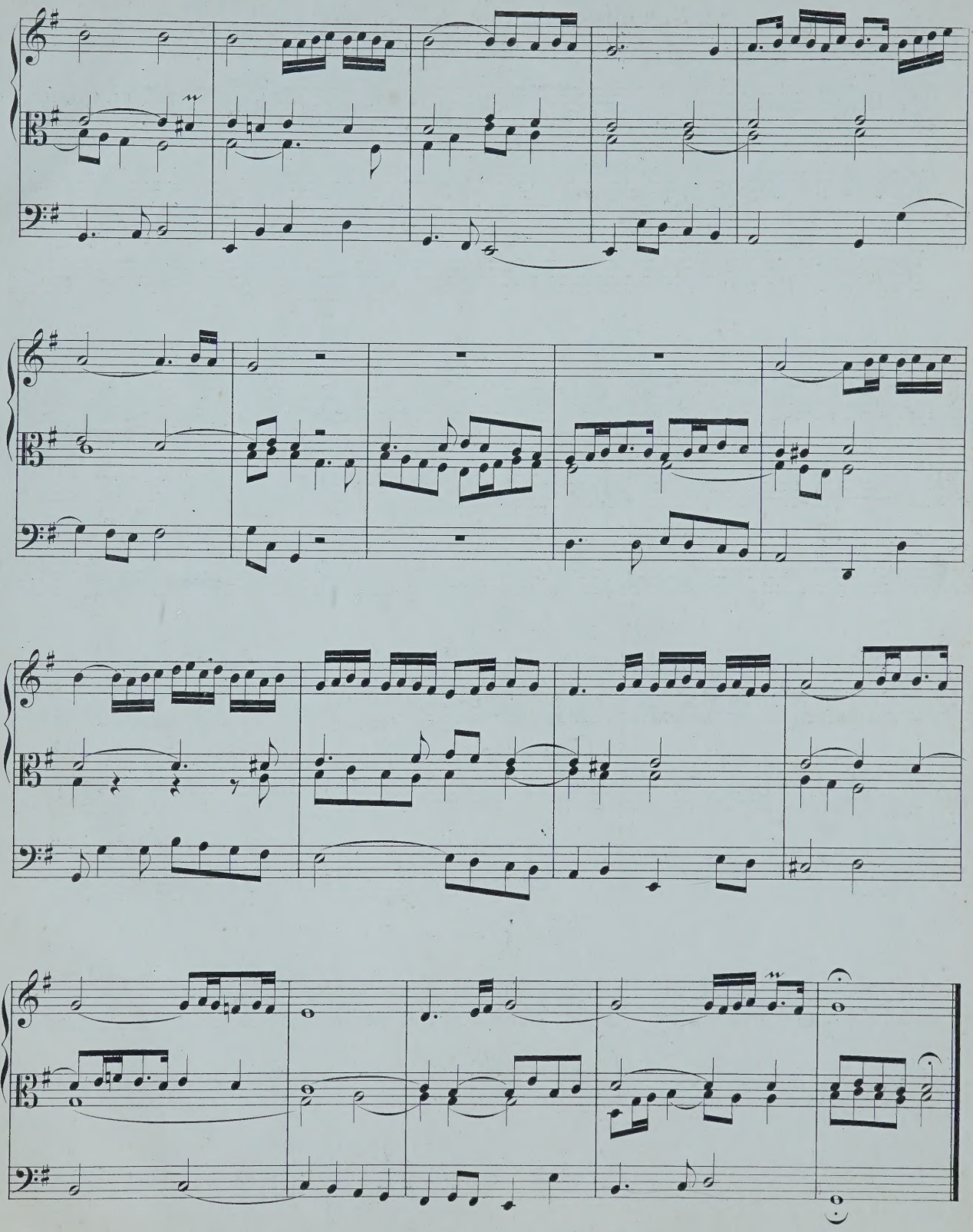


21. Mensch, willt du leben seliglich.

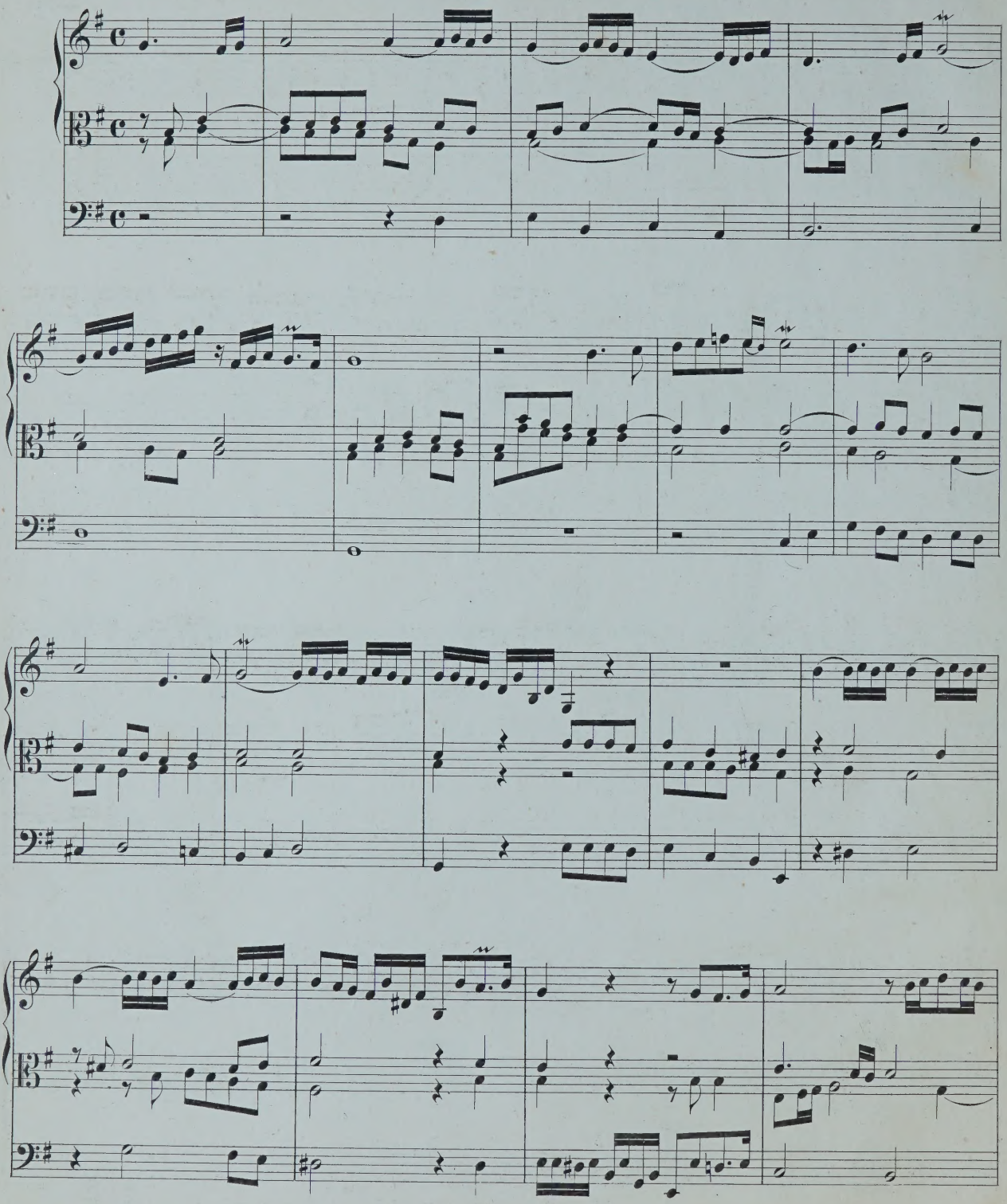


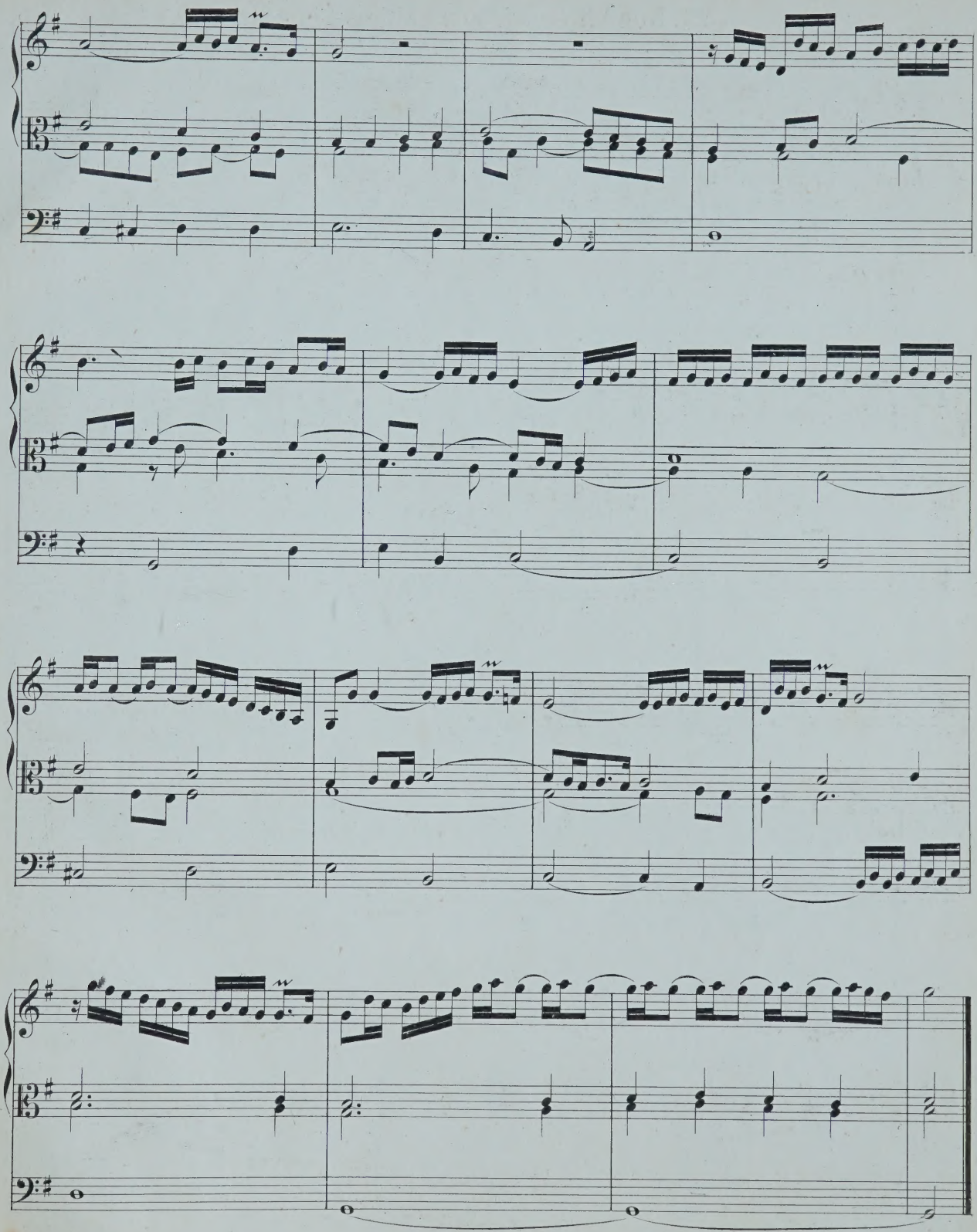
22. Nun bitten wir den heilgen Geist.



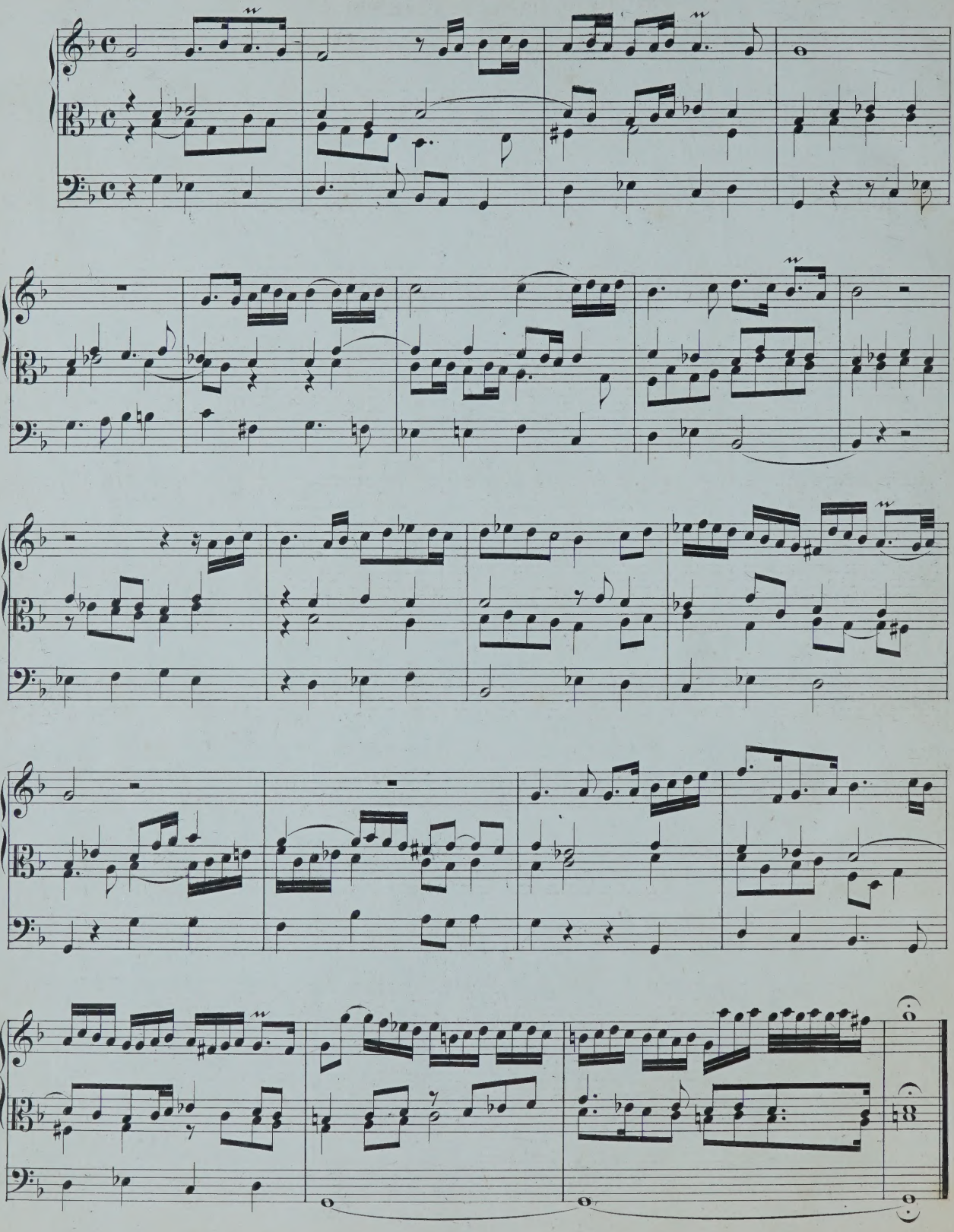


23. Nun bitten wir den heilgen Geist.

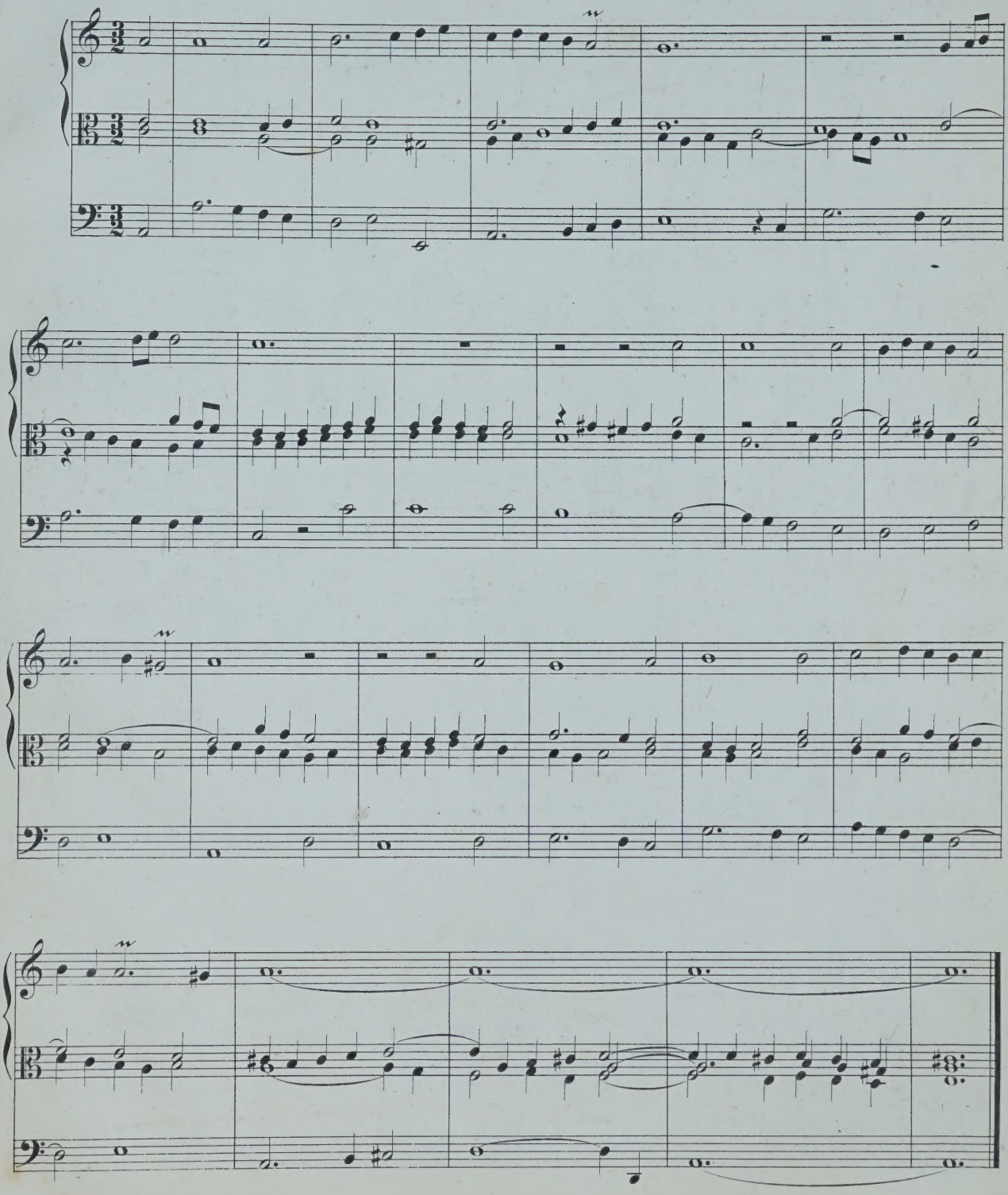




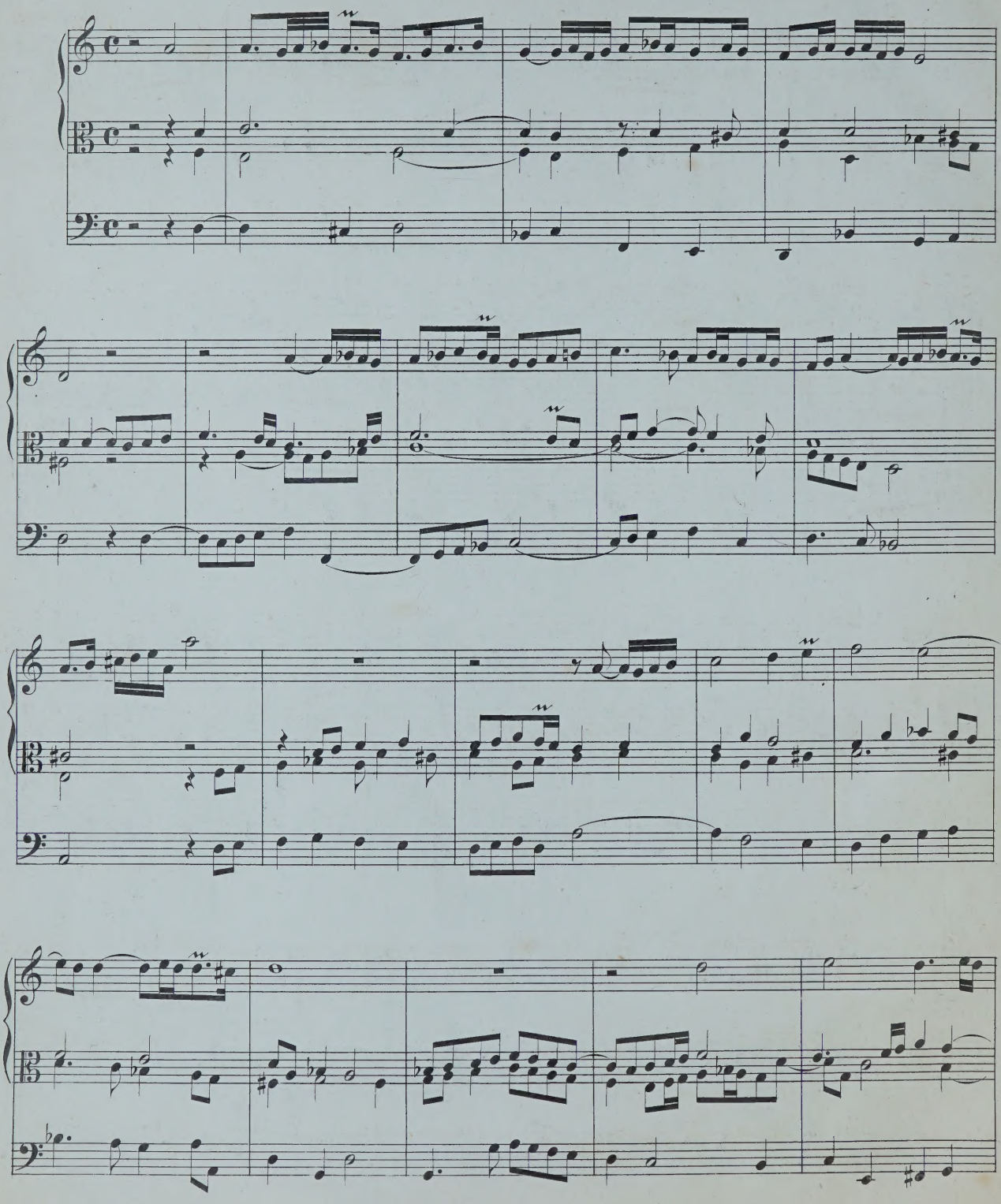
24. Nun komm, der Heiden Heiland.

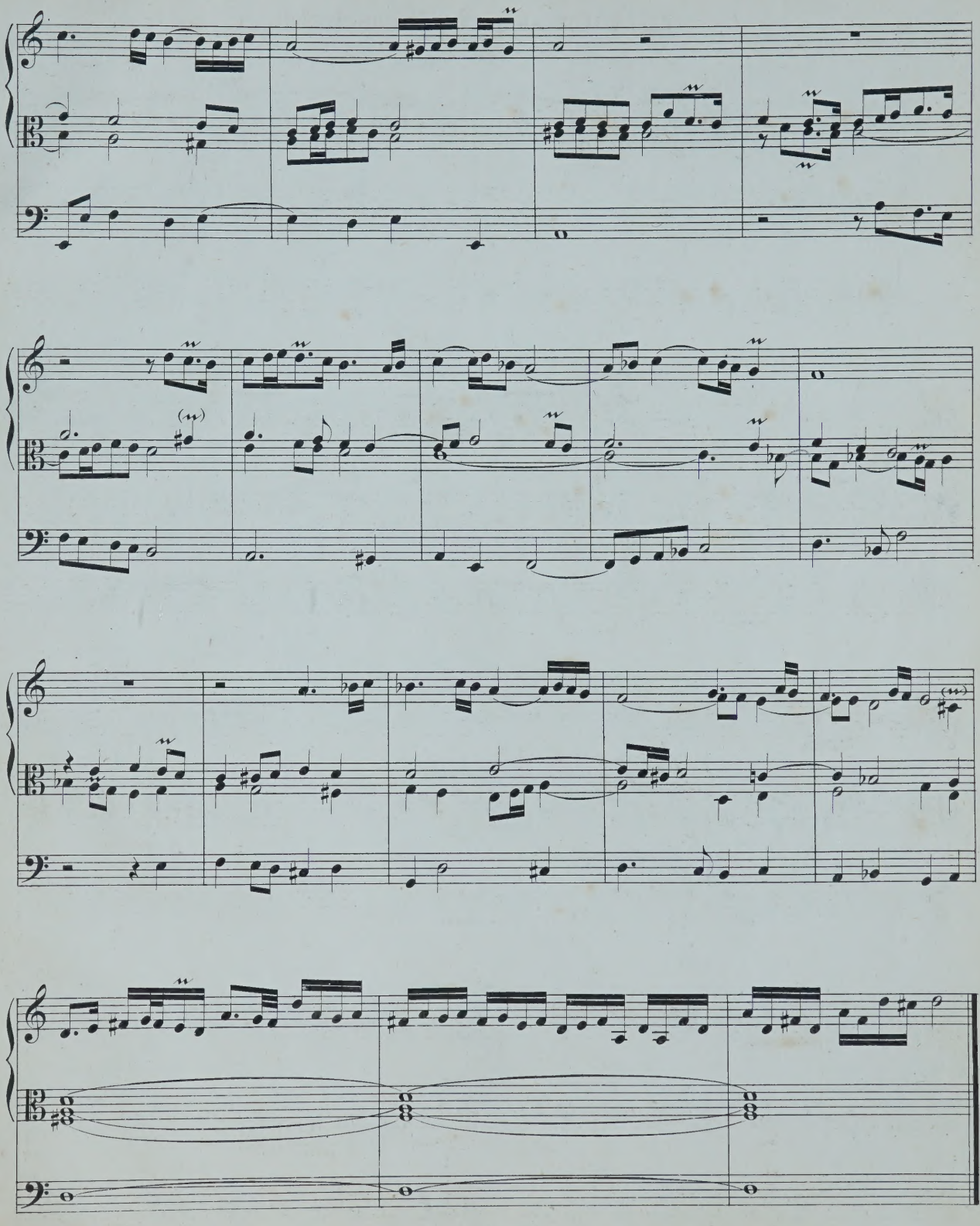


25. Puer natus in Bethlehem.

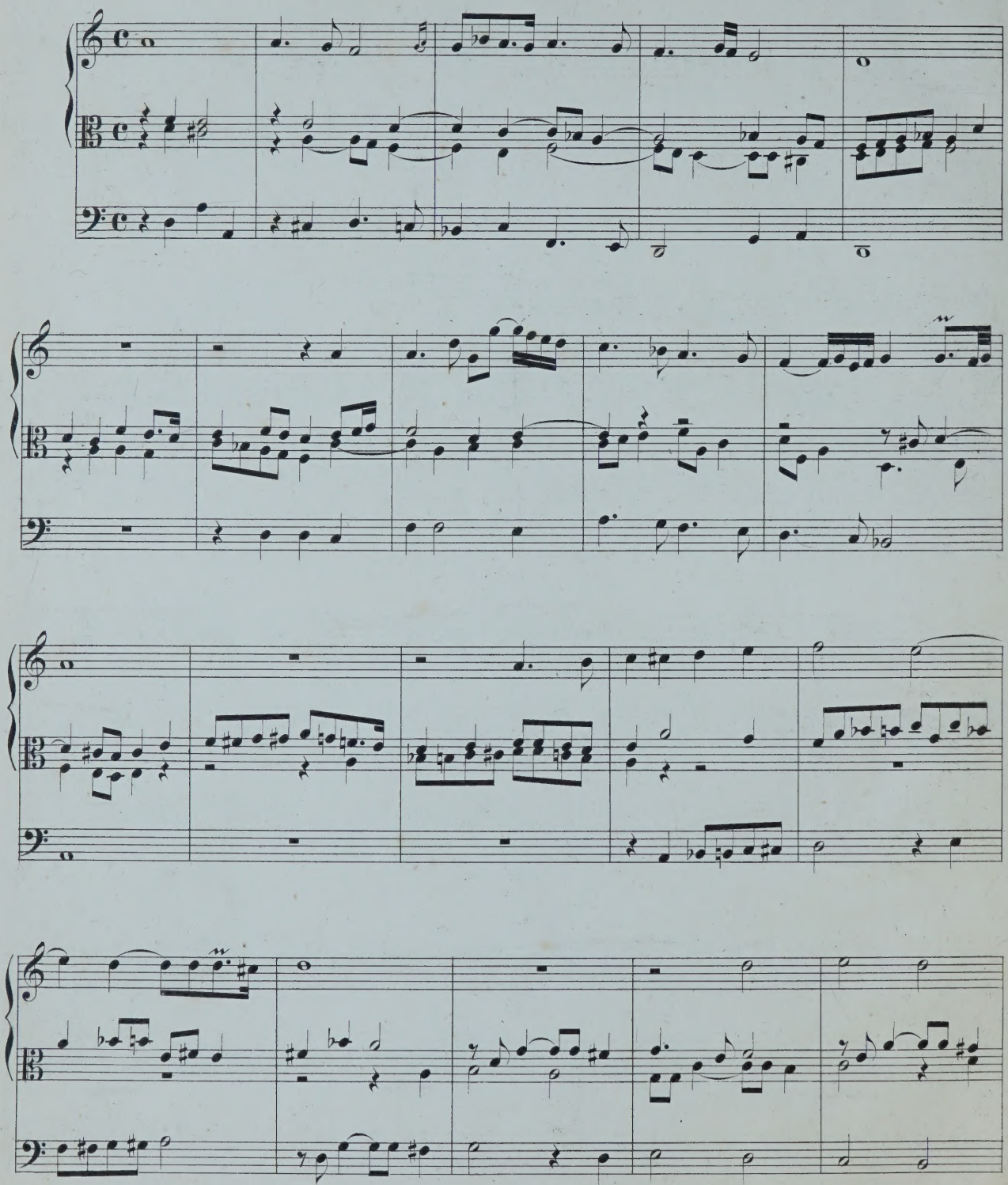


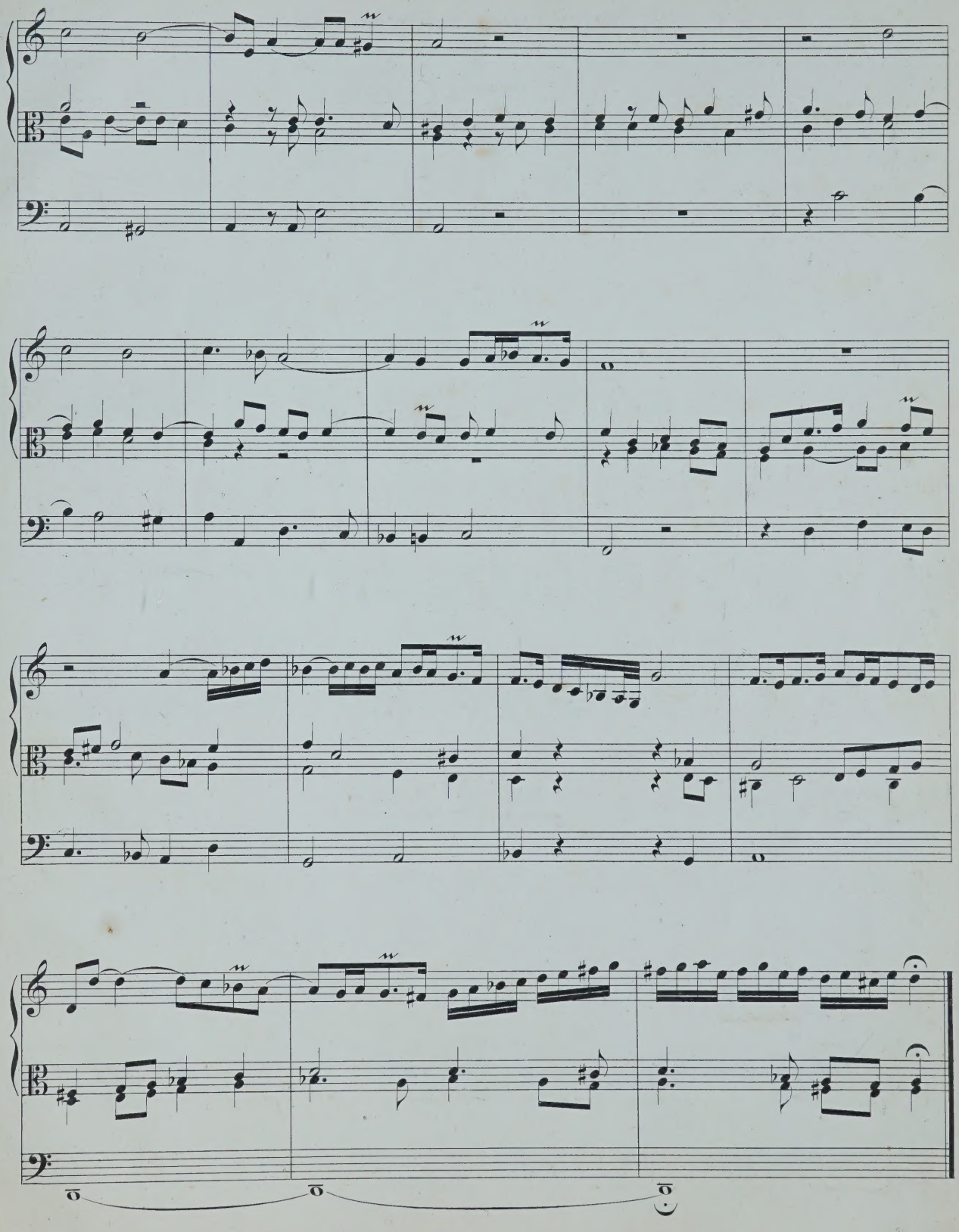
26. Vater unser im Himmelreich.



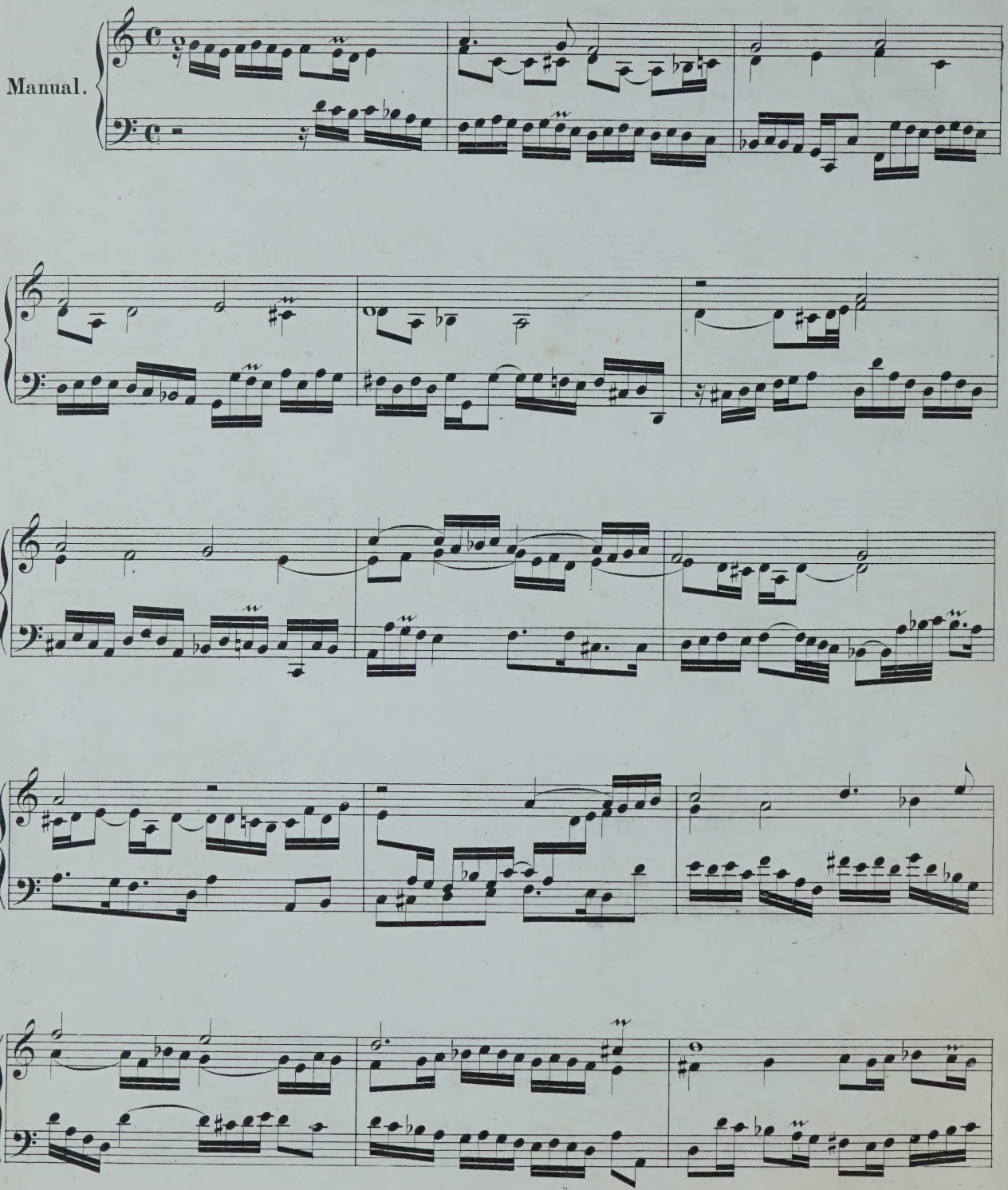


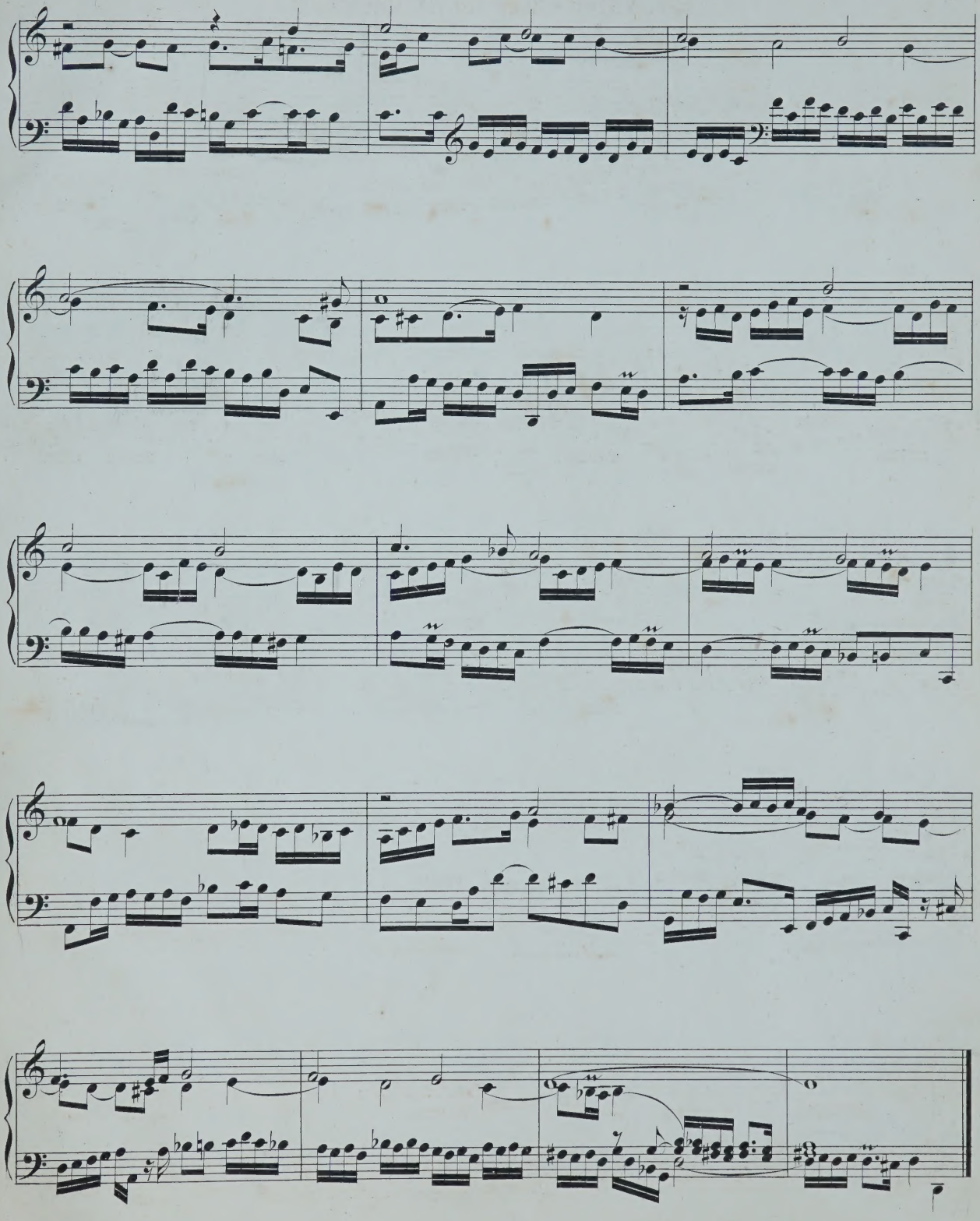
27. Vater unser im Himmelreich.



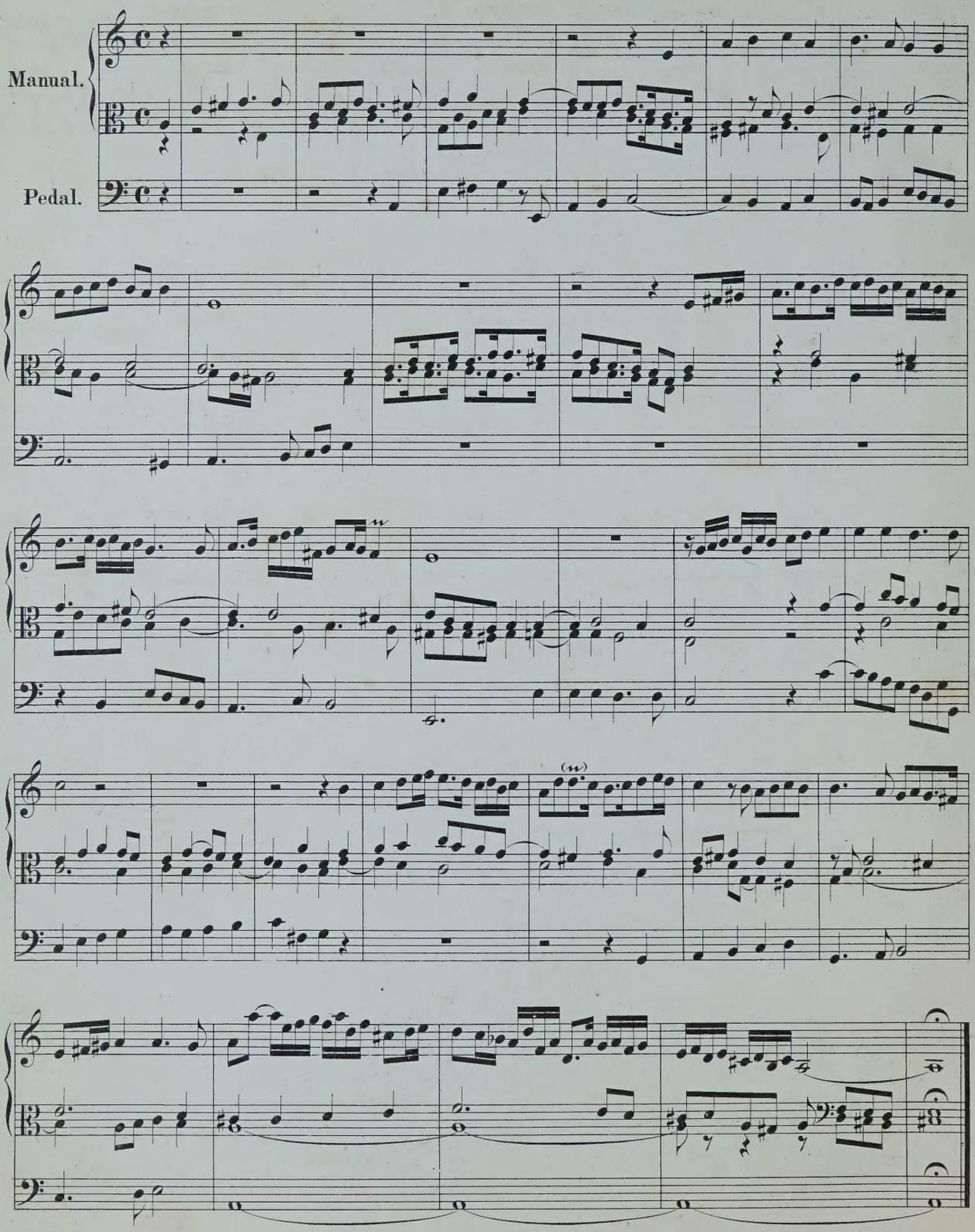


28. Vater unser im Himmelreich.

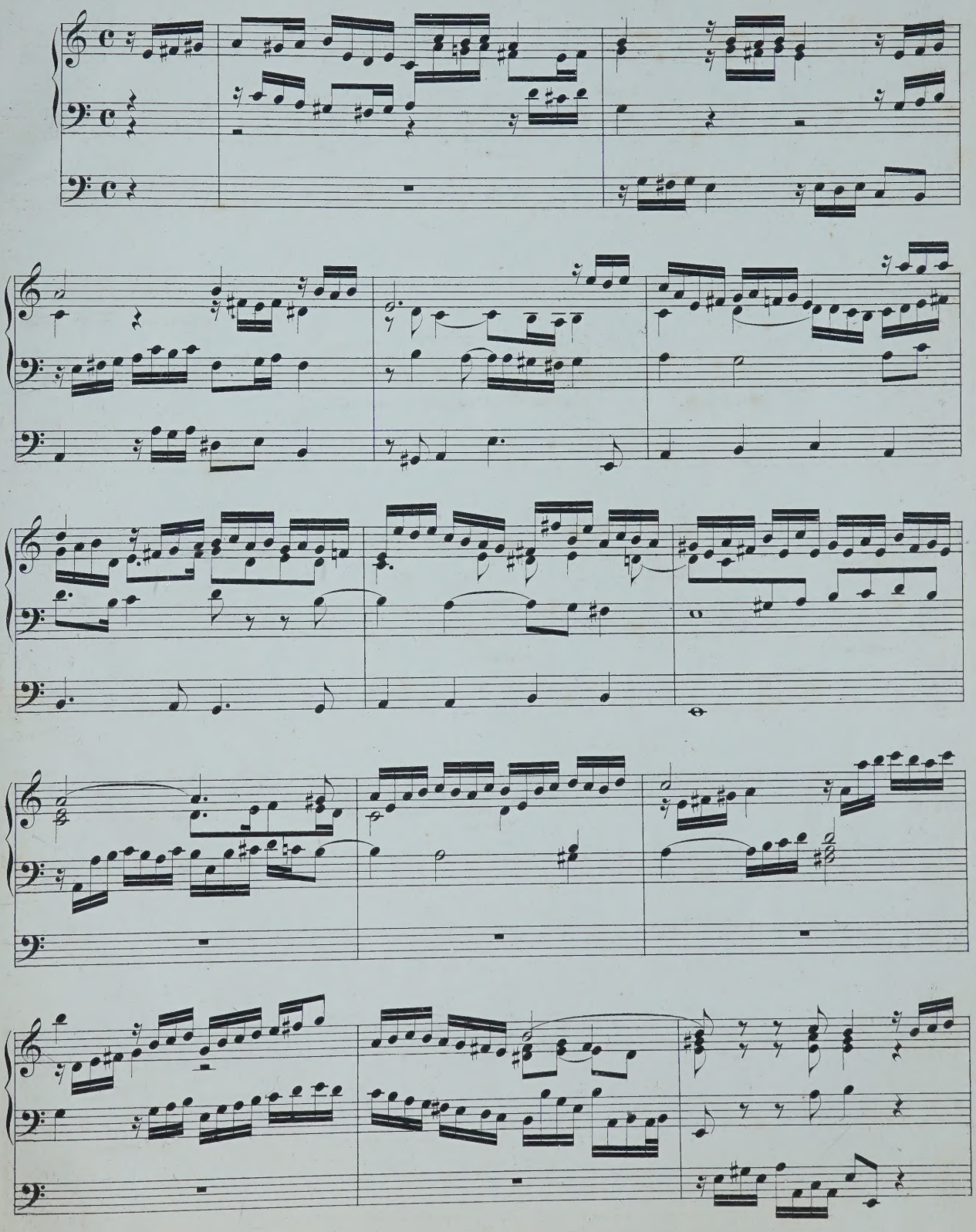


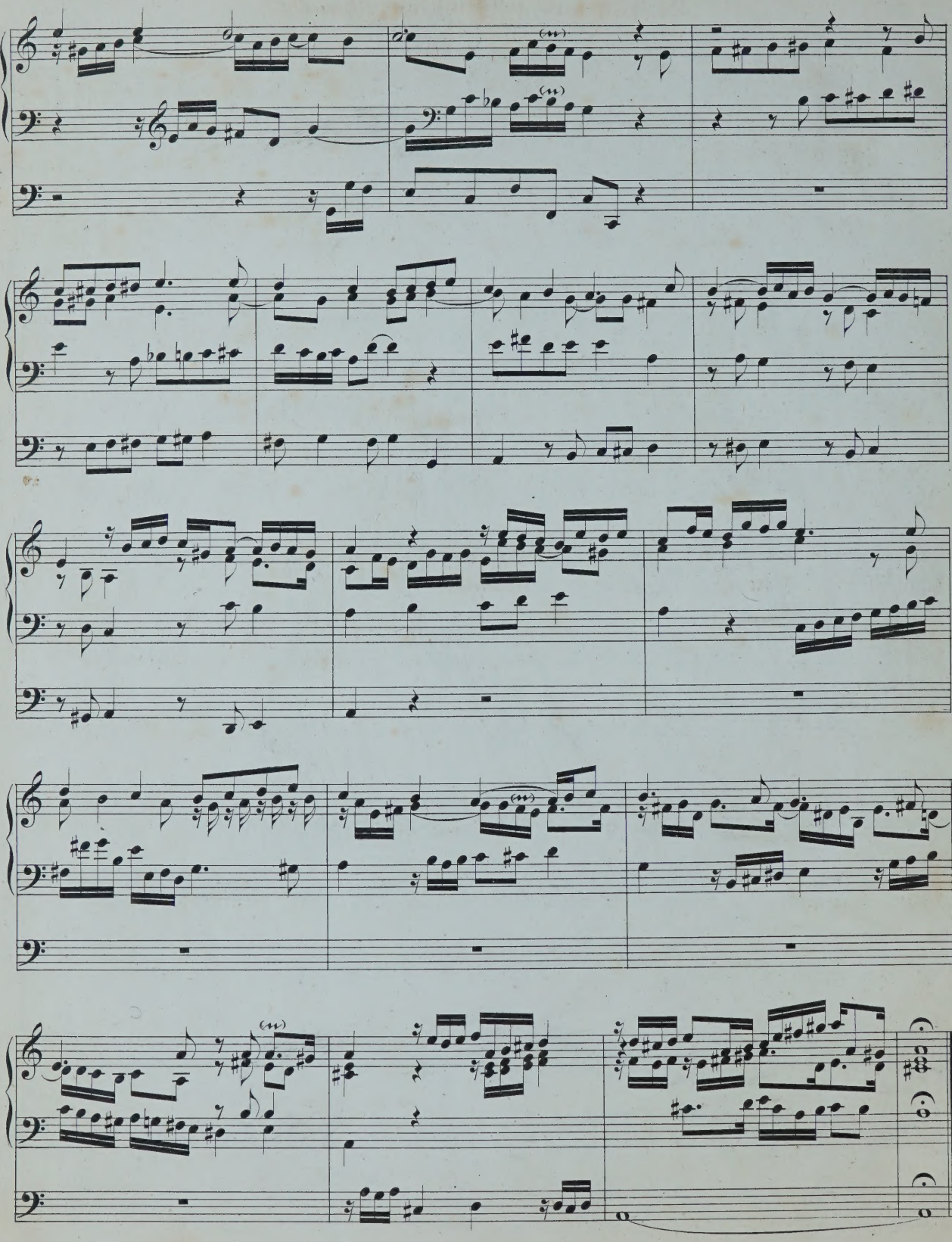


29. Von Gott will ich nicht lassen.

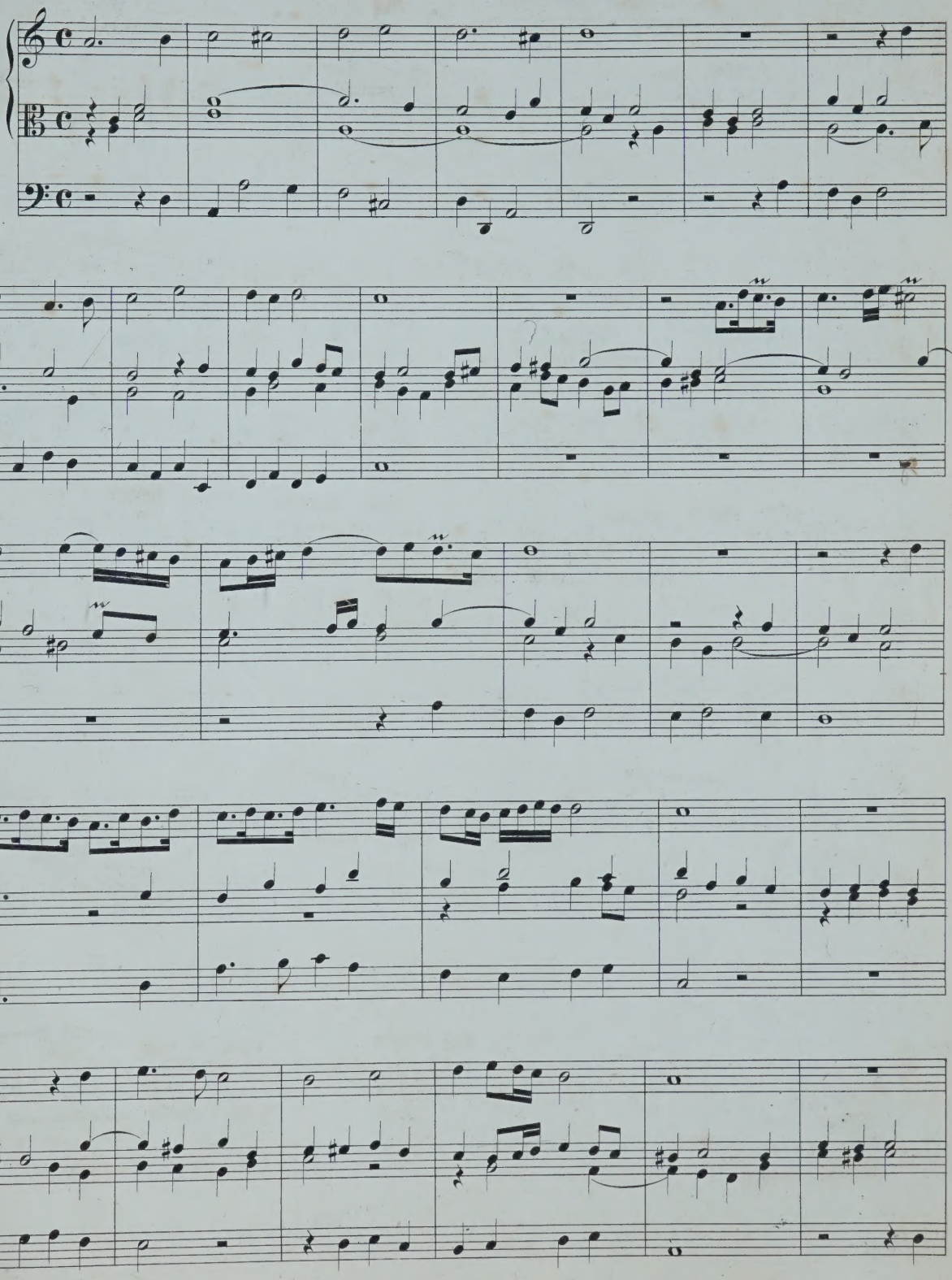


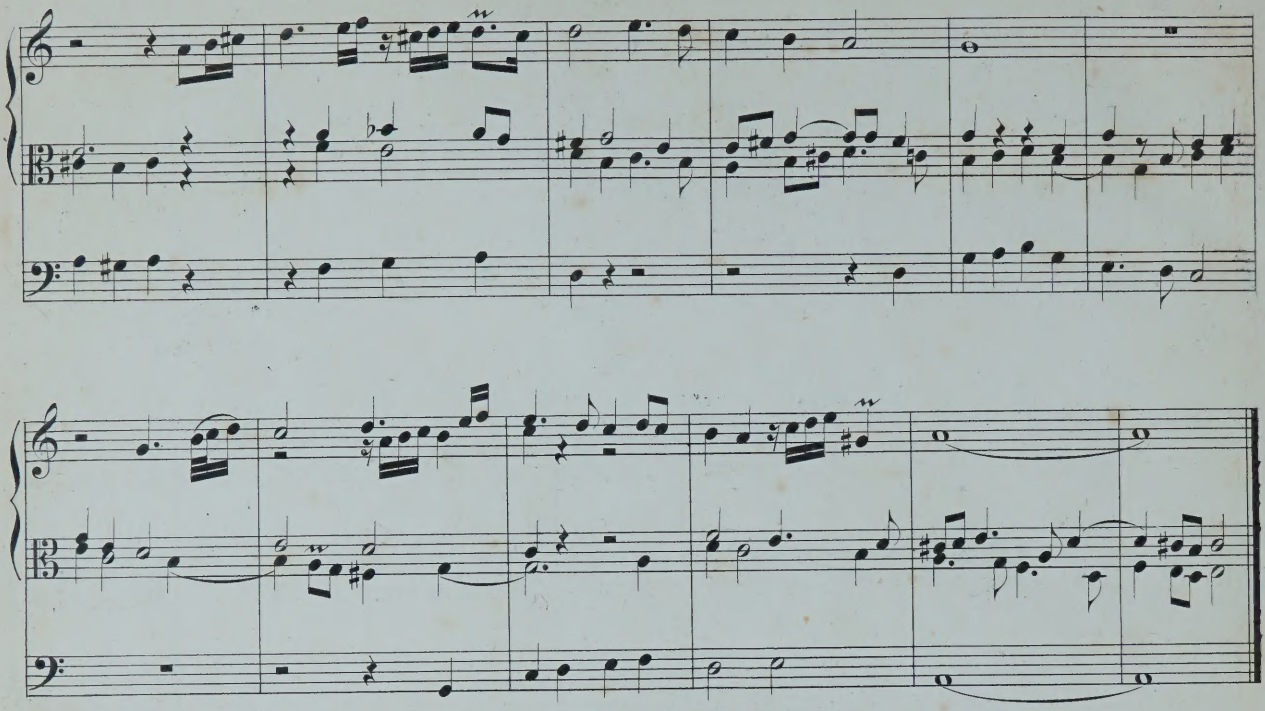
30. Von Gott will ich nicht lassen.



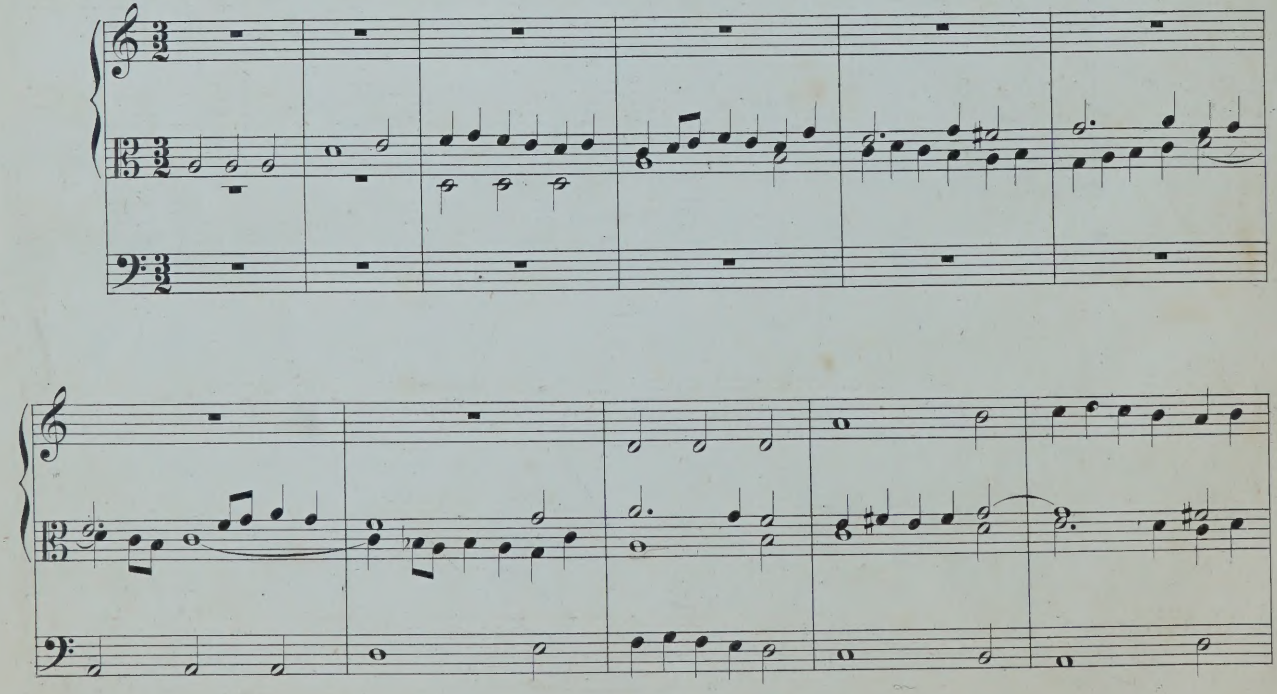


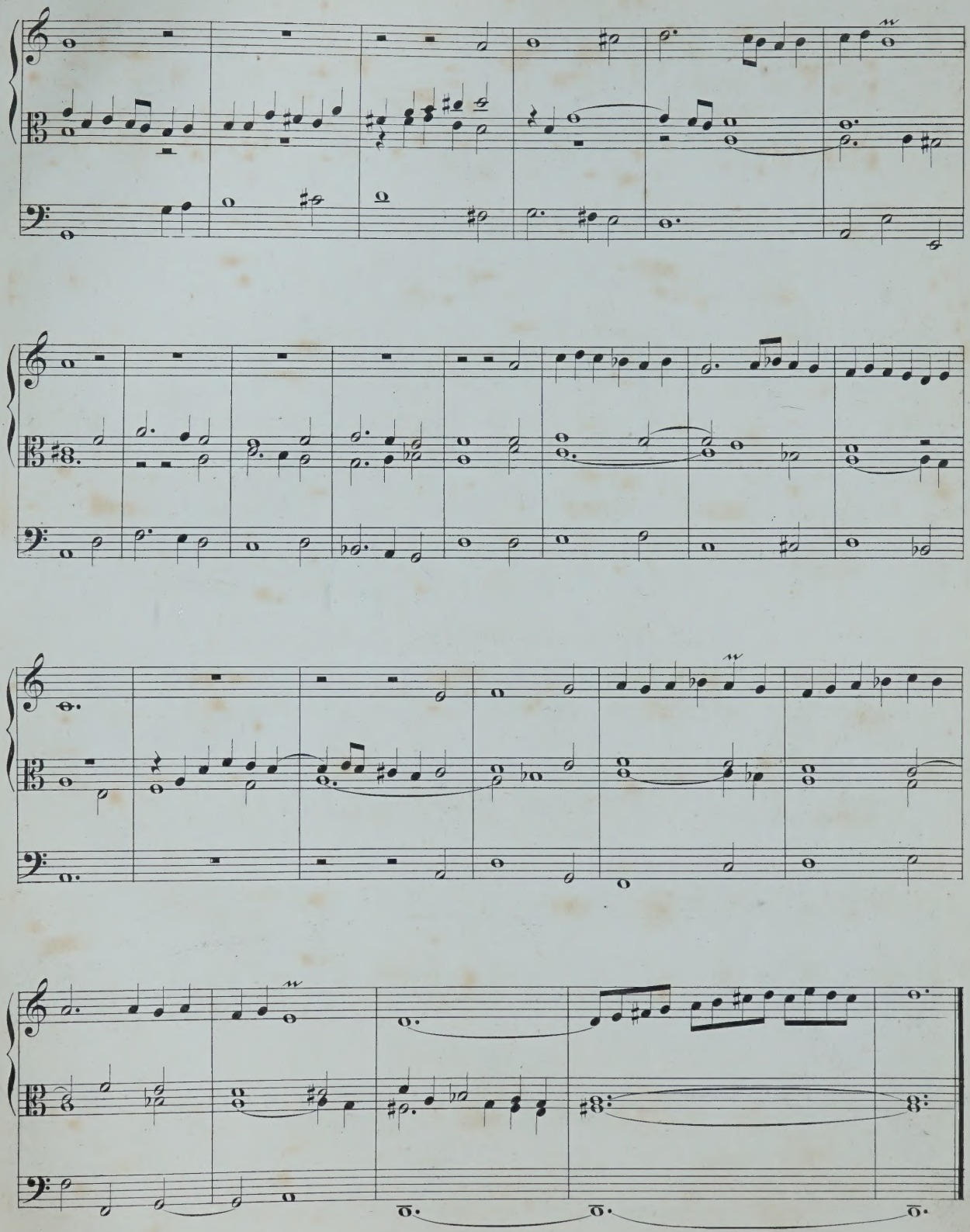
31. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.



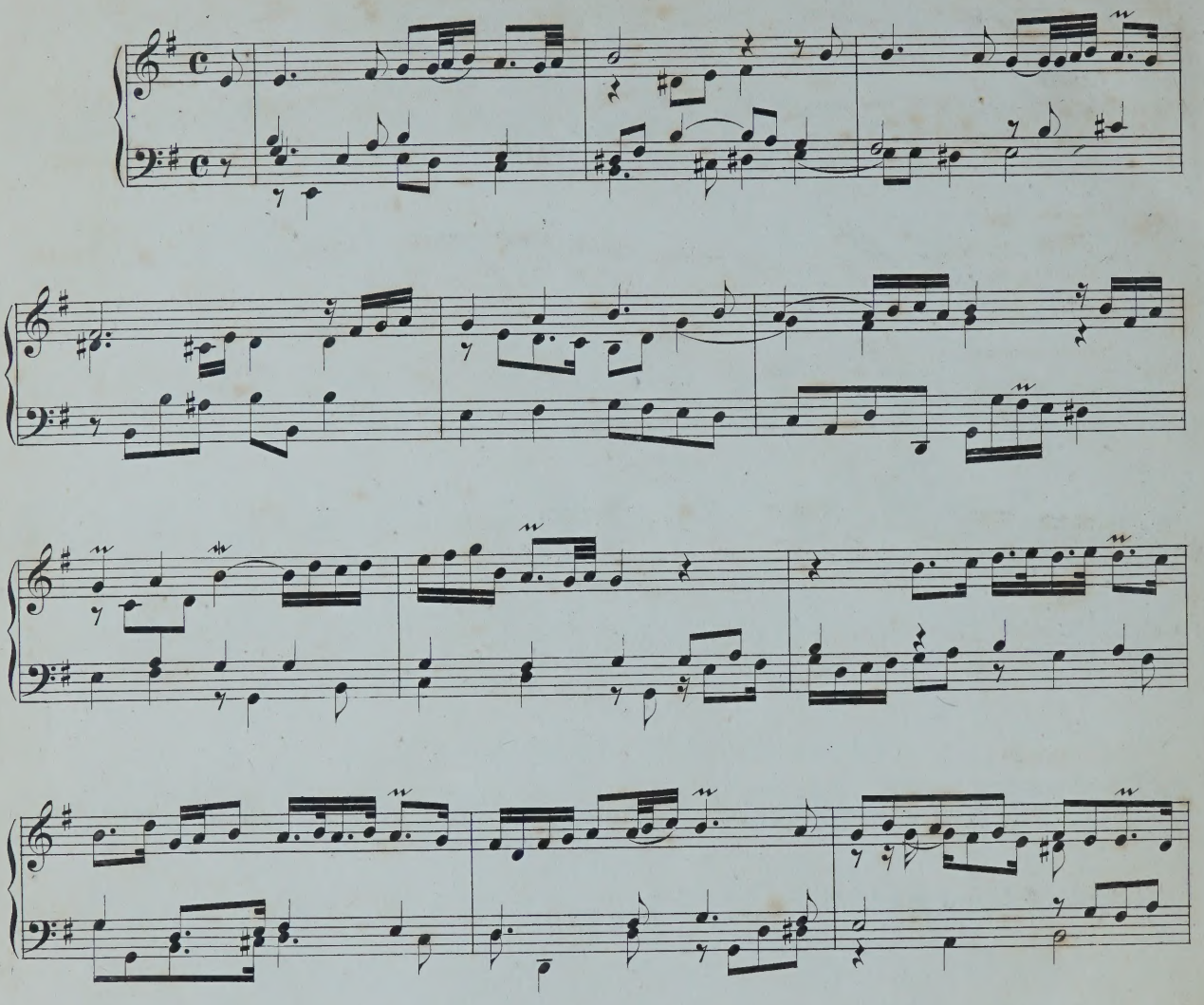


32. Wir danken dir, Herr Jesu Christ.

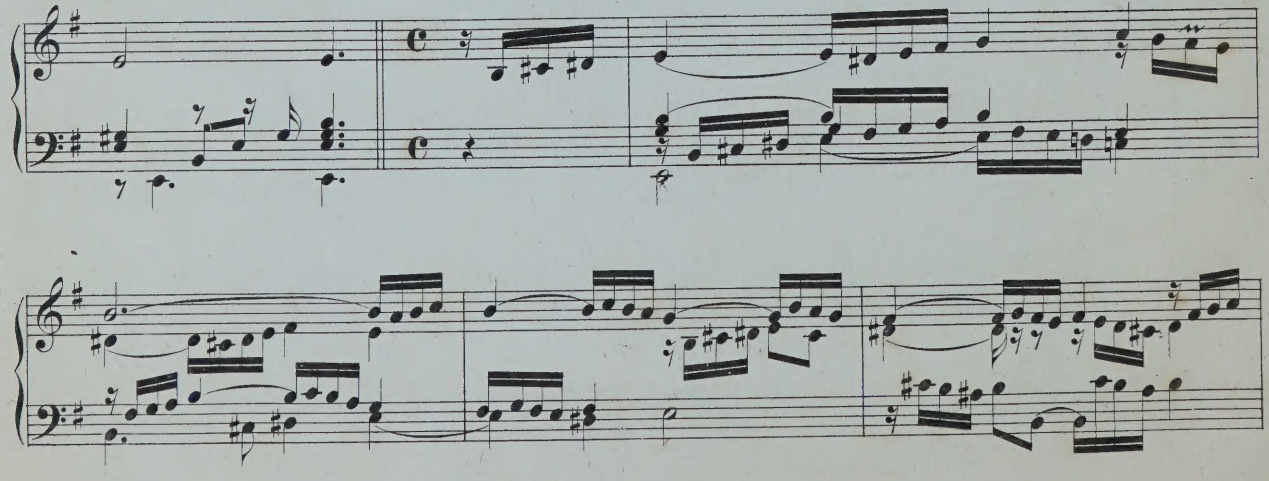


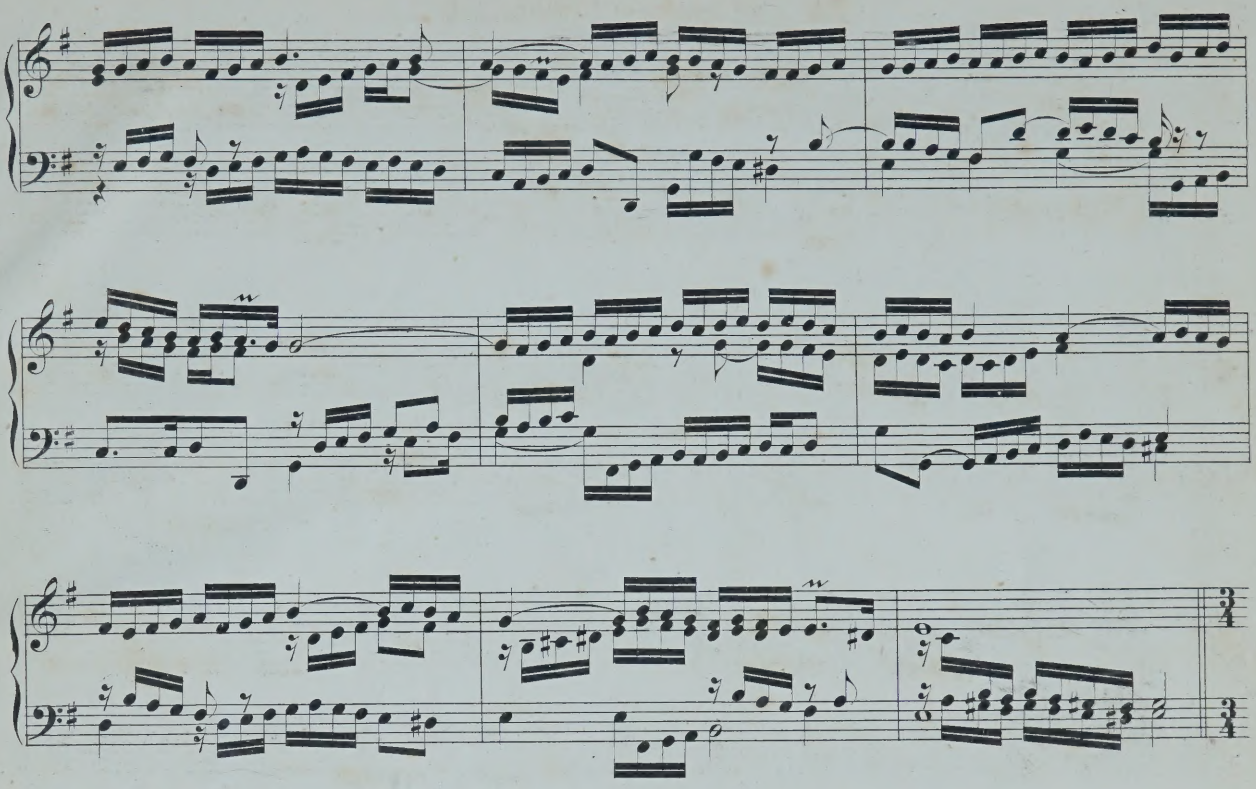


33. Auf meinen lieben Gott.

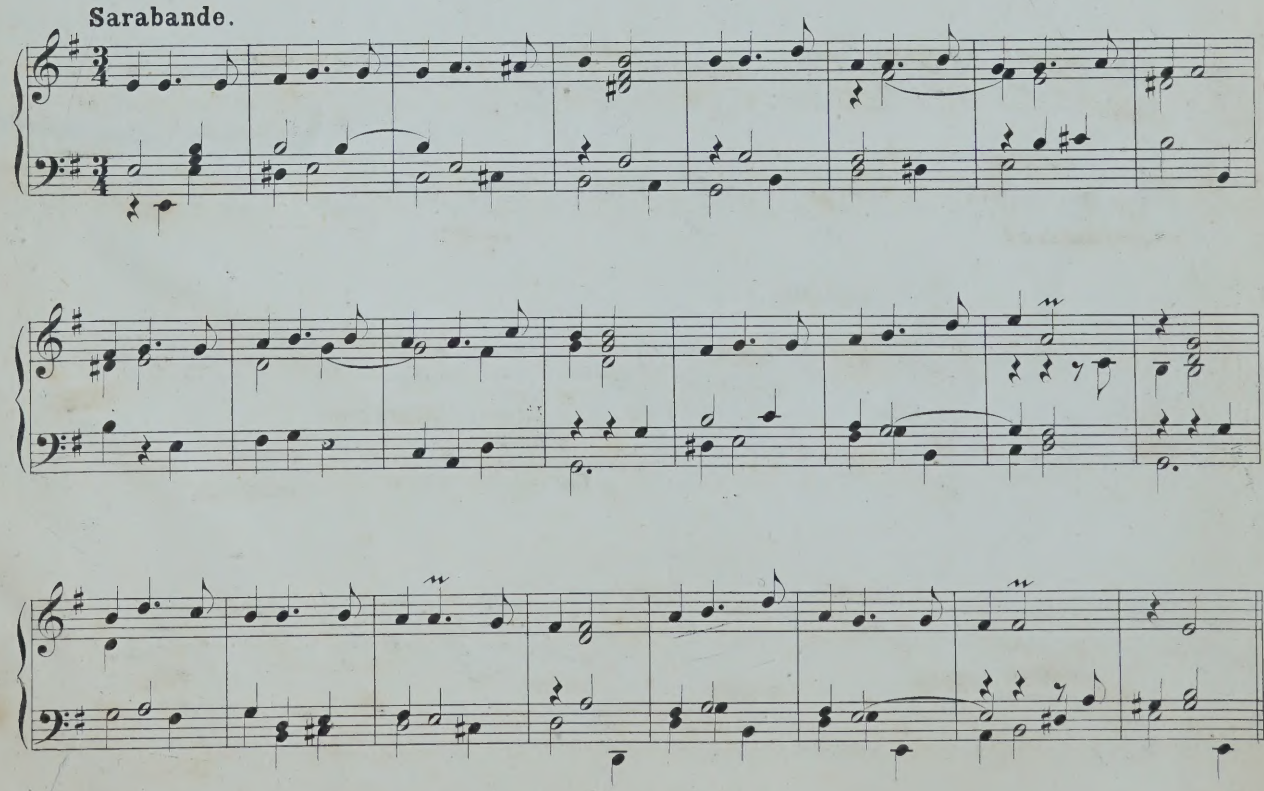


Double.

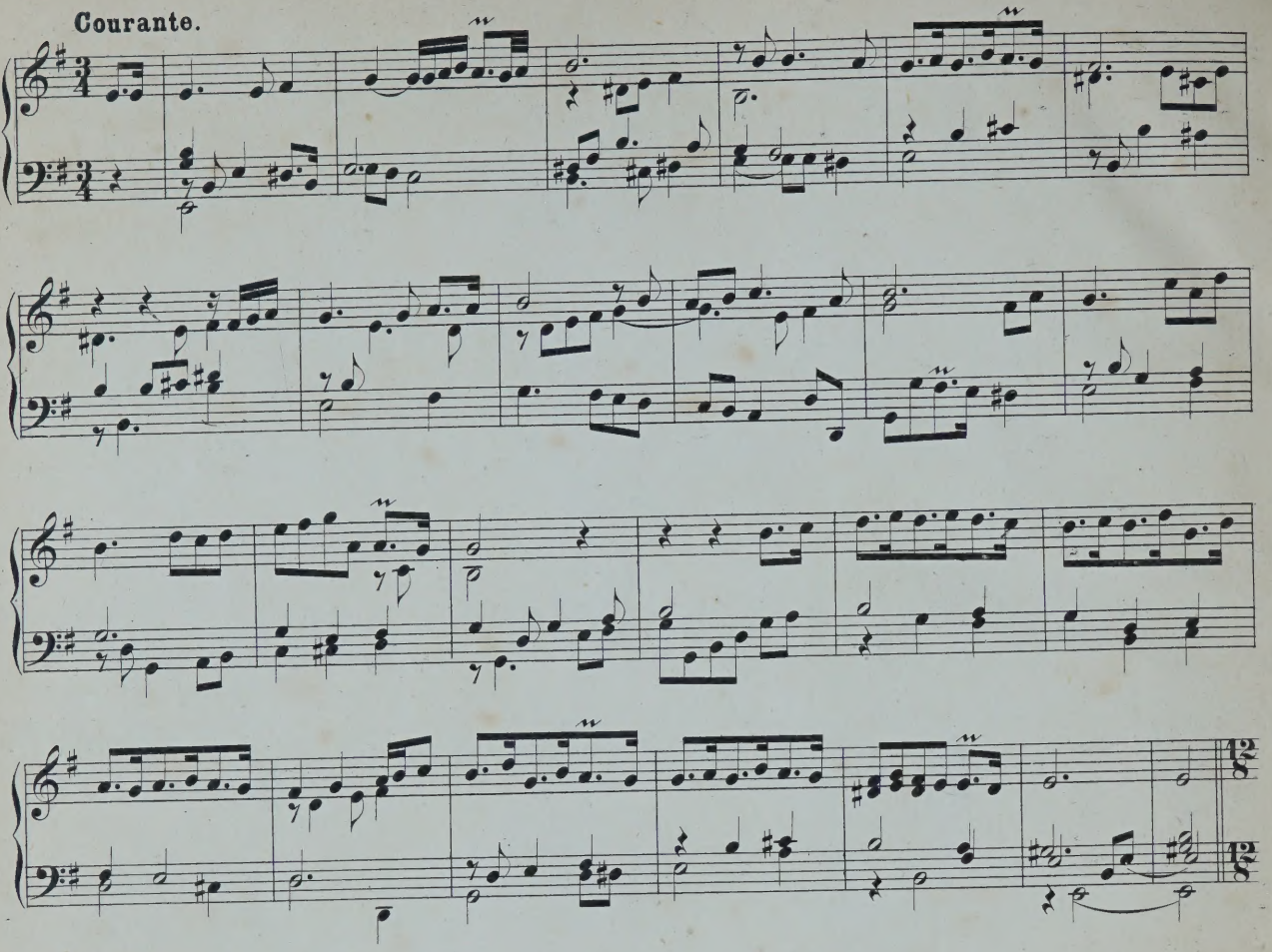




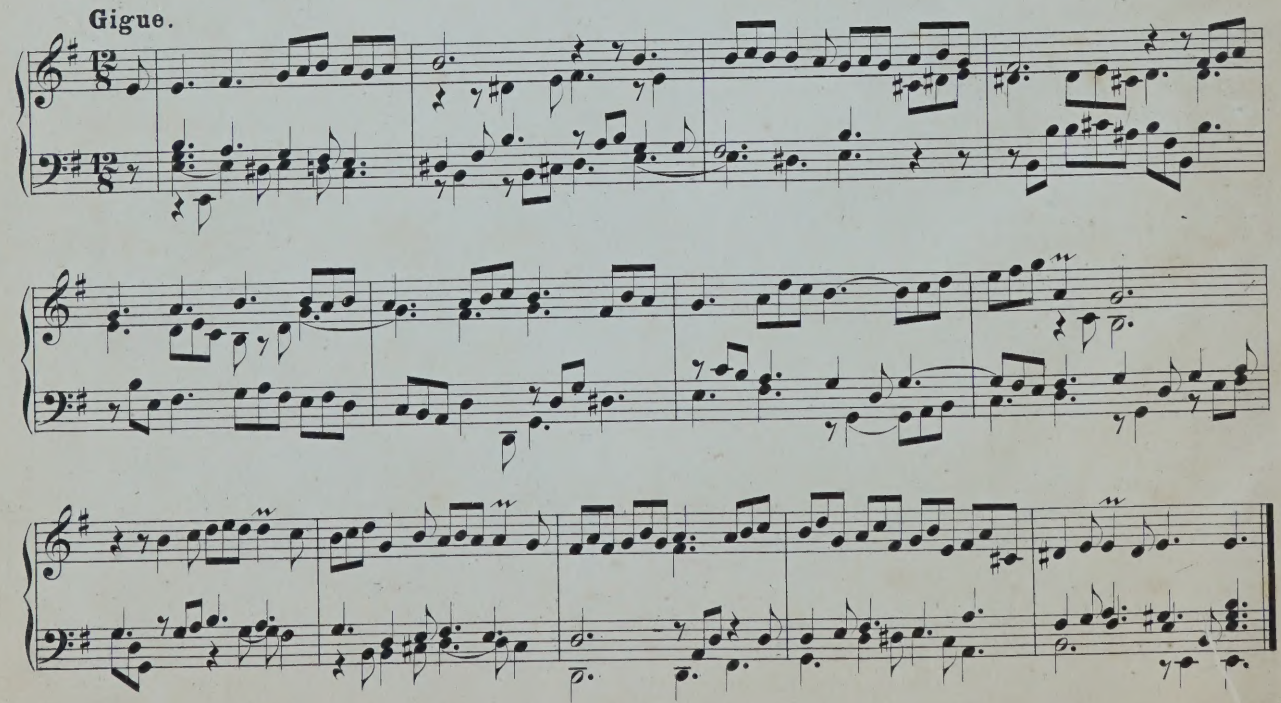
Sarabande.



Courante.



Gigue.



DATE DUE SLIP

F255